

TAMPEREEN YLIOPISTO

Ella Mettänen

VERSIOITA MINUSTA

Ehdotelmia näyttelijän muuntautumiseen

Teatteritaiteen maisterin opinnäyte

Maaliskuu 2016

## TAMPEREEN YLIOPISTO

Yksikkö - School Viestinnän, median ja teatterin yksikkö	
Tekijä – Author Ella Mettänen	
Työn nimi – Title Versioita minusta – ehdotelmia näyttelijän muuntautumiseen	
Oppiaine – Subject Teatteritaide	Työn laji – Level Maisterin opinnäyte
Aika – Month and year 3/2016	Sivumäärä – Number of pages 56
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkin opinnäytteessäni näyttelijän muuntautumiskykyä. Tarkastelen muuntautumista näyttelijän sisäisen kokemuksen kautta. Miltä ruumiissani tuntuu, kun olen muuntautunut näyttelemäkseni roolihenkilöksi? Nimitän roolin etsimistä harjoituksissa vapaaksi hahmonrakennusprosessiksi. Jokainen hahmonrakennusprosessi alkaa intuitiivisesta lähtöpisteestä, jonka roolihenkilö minussa prosessin alussa tuottaa. Vapaan hahmonrakennusprosessin myötä roolihenkilölle syntyy olemus, joka koostuu ruumiillisesta habituksesta ja mielen logiikasta.</p> <p>Käyn läpi syitä tarpeeseeni muuntautumiseen näyttämöllä suhteessa ympäröivään todellisuuteeni ja nykyajan ilmiöihin. Pohdin näyttelijän muuntautumiskyvyn hyötyä ja vaikutuksia näyttelijälle, ihmisyydelle ja maailmalle. Haluan muuntautumisen ja teatterin keinoin manifestoida monimuotoisemman ihmiskuvan puolesta.</p> <p>Yhdistän näyttelijän muuntautumisen vapautumiseen, voimaantumiseen ja häpeästä luopumiseen. Kerron kokemuksistani näyttelemisen hetkissä, joissa olen kyennyt antautumaan leikkimiseen, mielikuvittelulle ja irrationaalisuudelle, jotka ovat seurausta muuntautumistyöstä. Toisaalta näille asioille antautuminen on toiminut muuntautumisen mahdollistajana.</p> <p>Pohdin, mitä apuja olen saanut muuntautumiseeni lajeista, joissa näyttelijä käyttää materiaalisia apuvälineitä: neutraalimaskeista, commedia dell'artesta ja klovneriasta. Kuvailen klovnihahmoni Riitta Jakomäen synnyn. Näiden lajien avulla olen tiedostanut rajoittavia uskomuksiani omasta näyttelijyydestäni ja niistä vähitellen luopumalla löytänyt uutta rohkeutta ja uusia resursseja muuntautumiselle.</p> <p>Käyn läpi muuntautumistyötäni esityksessä <i>Lokki</i>, jossa näyttelen neljää roolia. Kuvailen kunkin roolihenkilön hahmonrakennusprosessin ja arvioin muuntautumisen onnistumista sisäisen kokemuksen kautta.</p>	
Asiasanat – Keywords muuntautuminen, hahmonrakennus, leikki, vapautuminen, häpeä	
Säilytyspaikka – Depository Tampereen yliopiston kirjasto	
Muita tietoja – Additional information	

# Sisällysluettelo

<b>Johdanto</b> .....	1
<b>1. Mikä muuntautuminen?</b> .....	3
1.1 Olemus: habitus ja mielen logiikka.....	3
1.2 Vapaa hahmonrakennusprosessi.....	4
1.3 Muuntautumisen tasoista eli volyymeista.....	8
1.4 Muuntautumisen havainnointia.....	9
1.5 Esimerkki kokonaisesta roolihenkilöstä: David Suchet ja Hercule Poirot.....	11
<b>2. Miksi muuntautua?</b> .....	15
2.1. Muuntautuminen maailman ja monimuotoisemman ihmiskuvan palveluksessa.....	16
2.2. Muuntautuminen ja leikkiminen vapautumisen ja voimaantumisen palveluksessa.....	17
2.3. Muuntautuminen näyttelijäntyöni ja (nyky)teatterini palveluksessa.....	20
2.3.1. Tuntemisen monimuotoisuudesta.....	20
2.3.2. Virtuottisuuden ongelma.....	21
<b>3. Klovneria ja naamiot: Riitta Jakomäen synty ja eläminen</b> .....	24
3.1 Sairaskertomus.....	25
<b>4. Lokki: Reittejä muuntautumiseen</b> .....	35
4.1 Kokonaisprosessin eteneminen.....	35
4.2 <i>Lokin</i> yleisösuhte.....	36
4.3 Jännityksen kanavoiminen.....	37
4.4 Hahmojen rakennusprosessit ja muuntautuminen käytännössä.....	38
4.4.1 Nina.....	40
4.4.2 Irina Arkadina.....	42
4.4.3 Dorn.....	45
4.4.4 Sorin.....	48
4.4.5 Johtopäätöksiä.....	50
<b>Yhteenveto</b> .....	54
<b>Lähdeluettelo</b> .....	56

## Johdanto

- Garrick:** *However sensitive Nature may have made you, if you act only after yourself, or after the most exact real nature that you know, you will be nothing but mediocre.*
- Chastellux:** *Mediocre! Why so?*
- Garrick:** *Because for you, for me, for the spectator, there is a certain possible ideal man who, in the given circumstances would be affected very differently from you. This is the imaginary being you must take for your model. The stronger of you conception of him, the greater, the more rare, marvellous, sublime you will be.*
- Chastellux:** *Then you never are yourself?*
- Garrick:** *I take good care not to be. Not myself, --- nor anything that I exactly know around me. When I rend my heart, when I utter inhuman cries, it is not my heart, they are not my cries, but those of another whom I have imagined and who does not exist.*

-Denis Diderot, *Salons de 1767-*

*Muuntautumiskykyinen* on usein näyttelijäntyöstä puhuttaessa käytetty sana. Mutta mitä tarkoitamme, kun sanomme näyttelijän olevan muuntautumiskykyinen? Olen huomannut, että usein sillä tarkoitetaan kykyä ilmaista erilaisia tunnetiloja ja nopeita leikkauksia niiden välillä. Itse miellän muuntautumiskyvyn näyttelijän kyvyksi luoda toistuvasti toisistaan olemuksellisesti eroavia ja kokonaisia roolihenkilöitä. Kokonaisella tarkoitan, että roolihenkilöllä pystyisi näyttelemään laajasti esimerkiksi eri volyymeilla ja eri tunteita ilman, että hahmo ja vaikutelma muuntautumisesta katoaisivat katsojan silmissä tai näyttelijän omassa sisäisessä kokemuksessa. Tarkoitan siis kokonaisvaltaista näyttelijän oman olemuksen muokkaamista. Tällaiseen työhön kykeneviä näyttelijöitä olen aina pitänyt suuressa arvossa.

Toistaiseksi aihe kuitenkin herättää enemmän kysymyksiä kuin vastauksia. Miksi ihailen muuntautumiskykyistä näyttelijää? Miksi näyttelijän pitäisi olla muuntautumiskykyinen? Miten muuntautumiskyky palvelee teatteritaidetta laajemmin? Uuden löytäminen on minusta arvo taitentekemisessä sinänsä. Mutta onko näyttelijäminästäni uuden löytämisen tarpeellisuus vain oman egoni pönkittämistä? Onko muuntautumiskyvystä muutakin iloa, kuin tunnistamattomuuden katsojalle tuoma mielihyvä? Voisiko siitä olla jopa jotain hyötyä? Ylläolevissa pohdinnoissa, jotka

Denis Diderot on laittanut kuuluisan 1700-luvulla vaikuttaneen näyttelijän David Garrickin suuhun, puhutaan muuntautumiskyvystä vain näyttelijän oman lahjakkuuden edellytyksenä ja välineenä keskinkertaisuuden välttämiseksi. Jotta kyse ei olisi vain näyttelijän omien taitojen ja virtuoottisuuden esittelemisestä, on sen ihailun ja ylipäättään käsittelemisen puolustukseksi löydettävä jokin suurempi syy ja merkitys.

Entä mikä määrittelee sen, onko uutta löytynyt tai onko näyttelijä onnistunut muuntautumaan? Mistä muuntautumisen vaikutelma syntyy? Ulkoisista merkeistä, jotka ovat riittävän kaukana näyttelijän omasta fyysisestä olemuksesta? Voiko näyttelijän muuntautumisen onnistumista arvioida vain ulkopuolelta? Vaikka minä katsojana arvioisin jonkun näyttelijän muuntautumisen onnistuneena, se tuskin on absoluuttinen totuus asiassa, sillä joku muu voisi arvioida suorituksen aivan toisin. Kenen näkemykseen on tässä asiassa luottaminen? Opinnäytteessäni keskityn tarkastelemaan muuntautumistani oman sisäisen kokemukseni kautta. Miltä ruumiissani tuntuu, kun koen olevani muuntautunut? Voiko sen pohjalta arvioida muuntautumisen onnistumista?

Entä miten näyttelijä muuntautuu? Tähän olen etsinyt apua lajeista, joissa muuntautumiseen käytetään materiaalisia apuvälineitä, kuten klovneniä ja maskeja. Käyn läpi oman klovnihahmoni Riitta Jakomäen syntymäprosessin ja arvioin kriittisesti omaa muuntautumistyötäni tämän hahmon kohdalla. Kuinka käyttää klovneriasta saamiani oppeja apuna muuntautumisessa ilman klovneniä?

Opinnäytteeni isoin ja käytännön näyttelijäntyön kannalta tärkein osa on kirjallinen selvitys muuntautumistyöstäni esityksessä *Lokki*. Se on minun ja kanssani samaan aikaan valmistuvan näyttelijän Eero Ojalan, sekä ohjaajaopiskelija Henri Tuulasjärven toteutus Anton Tšehovin klassikosta kahdella näyttelijällä. Koska näyttelen esityksessä neljää roolia, olen päässyt tässä prosessissa käytännössä tutkimaan, kuinka käytän omaa osaamistani näyttelijänä ja millaisia eri tapoja minulla on roolihenkilöksi muuntautumiseen. Olen tutkinut myös erilaisia "lähtöjä" ja niiden vaikutuksia roolihenkilön rakennusprosesseille. Ovatko jotkin lähtöpisteet olleet muuntautumisen kannalta toimivampia? Olenko onnistunut löytämään uusia keinoja näyttelijyyteni ja muuntautumiskyyni ammentamiseen ja aina uuden etsimiseen?

En koe mielekkäänä ajatella, että koittaisin opinnäytteelläni saada aikaan jotakin ylijäsenneltyä näyttelijäntyönopasta muuntautumisesta. Olisihan paradoksaalista luoda jokin yleispätevä järjestelmä, jonka avulla näyttelijä kykenisi aina löytämään uusia työskentelytapoja. Tekemäni havainnot ja johtopäätökset ovat vain ehdotelmia, ja olen iloinen, jos muutkin löytävät niistä apua tai tunnistuspisteitä. Enemmän kuin mitään muuta haluan manifestoida sen puolesta, että aina muistaisimme lukemattomien uusien mahdollisuuksien ja vaihtoehtojen olemassaolon.

## 1. Mikä muuntautuminen?

Sana *muuntautumiskykyinen* on yleisesti käytetty puhuttaessa näyttelijäntyöstä, mutta äkkiseltään se tuntuu minusta kyseenalaiselta ilmaisulta. Onhan sentään selvää, ettei kukaan muutu näyttelämällä keneksikään toiseksi. Onko muuntautumiselle sitten vaihtoehtoja ilmaisutapaa? Englannissa muuntautumiskykyistä vastaava sana on *protean*. Se tulee kreikkalaisen mytologian hahmosta Proteus, joka kykeni muuttamaan muotoaan miksi tahansa. Myös monissa muissa kielissä sana pohjaa tähän kreikankieliseen alkuperäissanaan. Sieltä suunnasta ei siis pikaisella tutkimuksella löydy apua.

*Muuttuminen*. Se on jo kokonaisvaltaisempaa, ehkä jotakin itsestä riippumatonta ja hitaampaa, toiseksi tulemista, ja vie meitä yhä kauemmaksi näyttelijäntyöstä. *Muokkaantuminen*. Ei yhtä totaalista, pitää sisällään sen, jota ja josta lähdetään muokkaamaan, jo olevan muokkaamista. Sinänsä käyttökelpoinen ajatellen näyttelijäntyötä, mutta vaaditaanko muokkaantumiseen muokkaaja, jokin toinen osapuoli, joka muokkaa näyttelijää ulkoakäsin?

Sekä muuntautuminen, muuttuminen että muokkaaminen pyrkivät kaikki johonkin uuteen lopputulokseen, mutta vain muuntautuminen on tuttu ja hyväksytty sana. Muuntautumiseen sisältyy ehkä myös mahdollisuus olla itse subjektina, muuntautujana, ja kontrolloida muuntautumisen tapahtumaa. Näillä perustein valitsen muuntautumisen käyttökelpoiseksi sanaksi.

Tämän pakolliselta tuntuvan perustelu-jargonin jälkeen voin alkaa pohtia muuntautumiskyvyn määritelmääni näyttelijän työskentelyssä. Olen enemmän tai vähemmän tempoillut tämän aiheen pohdinnan parissa jo kaksi vuotta. Yhä minussa herää epämääräinen turhautumisen tunne, kun tuijotan kysymystä, jonka valitsemani otsikko esittää. Millaisesta muuntautumisesta minä puhun? Mistä muuntaudutaan ja mihin?

### 1.1 Olemus: habitus ja mielen logiikka

Ymmärrän muuntautumisen **kokonaisvaltaisena näyttelijän oman olemuksen muokkaamisena**. Tässä kohtaa rohkenen käyttää ilmaisua muokata; muuntautuessa subjekti, näyttelijä, muokkaa jotakin objektia, omaa olemustaan. Mutta koska näyttelijä ei voi irroittaa tekijä-minäänsä muokattavasta olemuksesta, hän itse *muuntautuu*. Näyttelijän muuntautuminen on siis hänen oman olemuksensa muokkaamista. **Olemuksella** taas tarkoitan "elävän olennon ulkoisten ja sisäisten ominaisuuksien havaittava kokonaisuus" (suomisanakirja.fi). Olemuksen ulkoisina ominaisuuksina pidän kaikkea, mikä liittyy näyttelijän/roolihenkilön **ruumiilliseen habitukseen**. Onnistuneessa muuntautumisessa löydän roolihenkilölle habituksen, joka on sisäisen kokemukseni mukaan

riittävän kaukana omasta arki-ilmaisustani ja siihen liittyvistä tuntemuksistani. Pysin tunnistamaan ja sitä kautta minimoimaan hetket, joissa oma habitukseni (eleet, liikkeet, ruumiin tavat reagoida jne.) pääsee läpi ja roolihenkilölle löytynyt habitus lakkaa olemasta. Sisällytän ulkoisiin ominaisuuksiin myös puhetylin ja äänen.

Olemuksen sisäisillä ominaisuuksilla tarkoitan roolihenkilön psyykettä. Saavuttaakseni onnistuneen muuntautumisen myös sisäisten ominaisuuksien saralla puollan menetelmää, jossa rakennan sisäisten ominaisuuksien "säännöstön". Nimitän tätä säännöstöä **mielen logiikaksi**. Sanan mukaisesti tämä tarkoittaa logiikkaa, jolla roolihenkilön sisäinen maailma toimii, ja joka sitten aiheuttaa hänessä toimintaa tai toimetttömyyttä, motiiveja ja tahdonsuuntia. Roolihenkilön psyyken rakentamisessa puollan yksinkertaisuutta. Minulle riittää, kun määrittelen itselleni esityksen kannalta tärkeät näyttelemäni roolihenkilön psyykkiset ominaisuudet, joiden luoman logiikan mukaan roolihenkilö toimii. Uskon, että kun logiikka on kirkas minulle, se muuttuu havaittavaksi myös katsojalle. Tarkoitus ei kuitenkaan ole, että roolihahmosta tulee ennalta-arvattava ja nyanssiton. Tulevissa luvuissa aion osoittaa, kuinka tällainen lähestymistapa on avannut minulle enemmän mahdollisuuksia monimuotoiseen roolihenkilön psykologiaan, sen mielikuvitteluun ja sillä leikkimiseen, kuin esimerkiksi perusteellisesti tehty roolianalyysi, joka pahimmillaan lukitsee ja kankeuttaa roolinrakentamistani. Uskon kirkkaan mielen logiikan selkeyttävän roolihenkilöä ja sitä kautta vahvistavan muuntautumisen kokemustani myös sisäisten ominaisuuksien osalta.

Kuten aikaisemmin mainitsin, haluan luoda muuntautumisellani kokonaisia roolihenkilöitä, joissa on kulloisenkin esityksen kannalta riittävästi syvyyttä ja laajuutta. Haluan myös koetella niin sanotun psykorealismien ja uskottavuuden rajoja. Kuinka pitkälle voimme viedä näyttelemisemme ja roolihenkilömme ilman, että se muuttuu absurdeetiksi tai jää pelkäksi sketsihahmoksi? Näitä pohdintoja lisää myöhemmin.

## 1.2 Vapaa hahmonrakennusprosessi

Edellä kuvailemani olemuksen luominen on tietenkin törkeää roolinrakentamisen yksinkertaistamista. Minun täytyy siis hiukan tarkemmin avata näkemyksiäni näyttelijäntyöstä ja roolinrakentamisesta yleisesti. Kokemuksestani roolinrakentamisesta käytän nimitystä **vapaa hahmonrakennusprosessi**. Vaihdan sanan *rooli* tai *roolihenkilö* nyt sanaan *hahmo*, koska hahmo kuvaa minusta paremmin keskeneräisyyttä, siinä missä roolihenkilö viittaa joko valmiiseen lopputulokseen tai kirjailijan kirjoittamaan henkilöhahmoon. Vapaan hahmonrakennuksen kaltaista prosessia hahmottelin jo kandidaatin kirjallisessa opinnäytteessäni *Hetken näyttelijä - Inhimillinen luovuus näyttelijäntyössä*. Muuntautumiskykyä pohtiessani huomaan päätyväni samanlaisiin päätelmiin ja yhä ajattelevani näyttelijäntyön ideaalista toteutumisesta samalla tavalla. Seuraavassa

selitän lyhyesti tämän prosessin.

Vaikken uskokkaan, että ihmisen psykofyysisen kokonaisuuden voi kuvailla mekaanisesti koostuvan erilaisista toisistaan irrallaan olevista osasista, käytän tällaista rakennelmaa apuna kuvaillakseni näkemystäni hahmonrakennuksen prosessista. Osa noista osasista ja niiden toiminnoista ovat tiedostettuja ja osa tiedostamattomia riippuen siitä, mitkä kulloisessakin näyttelemisen hetkessä tai hahmonrakennuksessa nousevat tai nostetaan tietoisuuden piiriin. Ensin tiedostamatta tapahtuneita asioita voi tarkastella ja jäsentää myös jälkikäteen. Osaset ovat yhteydessä toisiinsa toisaalta ketjuina, toisaalta monisyisenä rakennelmana, jossa ne kaikki ovat keskinäisessä yhteydessä toisiinsa. Toisaalta ne myös limittyvät. Näistä syistä osasten määrä ei ole vakio ja niitä voi olla jopa mahdoton erotella toisistaan. Seuraavassa kandidaatin opinnäytteestäni lainatussa esimerkissäni olen kuvaillut kolmen sellaisen osasen keskinäistä toimintaa (tai tässä esimerkissä toimimattomuutta), jotka pystymme saatavilla olevalla tiedolla todistamaan varmasti olemassaoleviksi osasiksi ihmisen psykofyysisessä kokonaisuudessa. Nuo osaset ovat tunne, hengitys ja ääni. Opinnäytteeseeni tämä esimerkki on lainattu Päivi Sarasteen teoksesta *Suuntana vapaus: Alexander-tekniikan perusajatuksia: laulaminen ja äänenkäyttö Alexander-tekniikan valossa*.

"Saraste esittelee tunteen, hengityksen, ja äänen kolmenketjuna, jossa kaikki tekijät vaikuttavat toisiinsa. Jos pidättelen tunnetta, joudun pidättelemään hengitystä, jolloin pidättelen ääntä. Pidätelläkseni ääntä pidättelen hengitystä, jolloin myös tunteet tulevat pidätellyiksi jne. Jos yksi tekijä tästä ketjusta on pidätelty, eivät kaksi muutakaan pääse toteutumaan orgaanisesti." (Mettänen 2014, 14.)

Muita tällaisia osasia voisivat olla esimerkiksi roolihenkilön kävelytyyli, ääni, näyttelijän omat ajatukset ja niiden tuottama toiminta. Ulkoisia psykofyysiseen kokemukseemme vaikuttavia osasia ovat esimerkiksi tila, kanssanäyttelijät, valot, äänet... Nämä listat ovat loputtomia niin halutessamme.

Mitä sitten tarkoitan, kun sanon, että haluan hahmonrakennusprosessini olevan vapaa? Haluan olla tietoinen fyysisistä ja henkisistä tapahtumista, kuten ajatuksistani ja ruumiin tiloista, joita minussa luontaisesti syntyy hahmoa rakentaessani. Jotkut niistä voivat palvella hahmonrakentamista ja auttaa luomaan hahmolle omaa, erityistä olemusta. Näin havaintoni voivat viedä hahmonrakennusta ja muuntautumistyötä eteenpäin. Jotkut näistä havaitsemistani tapahtumista taas saattavat olla haitallisia, ja niistä tietoiseksi tultuani voin purkaa ja poistaa niitä, jotta ne eivät estä minussa luonnollisesti tapahtuvaa hahmonrakennusprosessia. Haluan, että psykofyysisen



kokonaisuuteni osaset kykenevät reagoimaan sekä sisältäni että ulkopuolelta tuleviin impulsseihin spontaanisti ilman, että esimerkiksi jokin henkinen epävarmuus tai ruumiissani oleva turha jännitys estävät sitä. Henkinen ja ruumiillinen este kulkevat usein käsi kädessä. Jos esimerkiksi koen oloni epävarmaksi harjoitustilantessa, en välttämättä uskalla käyttää fyysisesti niin paljon tilaa, kuin etsimäni hahmo mielestäni vaatisi. Tai jos huomaamattani pidätän hengitystäni, ruumiin ahdistunut olo saattaa aiheuttaa myös ahdistuneen mielen, enkä välttämättä osaisi selittää, mistä kurja oloni johtuu. Voin käyttää hyödyksi jonkin sellaisen itsessäni havaitsemani tapahtuman, joka ensin näyttäytyy tarpeettomana. Esimerkiksi korviin nousevista hartioistani voi tehdä osan hahmon habitusta ja sen jälkeen katsoa, mitä muuta tämä valitsemani elementti luonnollisesti aiheuttaa psykofyysisessä kokonaisuudessa. Kokonaisuuteni osaset siis saavat vaikuttaa toisiinsa, ellen itse toisin päättä.

Käytännön esimerkiksi vapaasta hahmonrakennusprosessista otan viimeisimmän ja parhaiten muistissa olevan roolityöni, hahmon nimeltään Virpi, Nätyn tuotannossa *Hipsterit* (2016). Hipsterit tehtiin työryhmälähtöisenä prosessina, eikä siinä ollut valmiiksi kirjoitettuja hahmoja. Virpi on siis alusta asti itse luomani roolihenkilö.

Olen huomannut, että jokaisen hahmonrakennusprosessin alussa minulle syntyy intuitiivinen **lähtöpiste**. Lähtöpisteellä tarkoitan ensimmäistä vaikutelmaa tai kokemusta, jonka saamani rooli minussa tuottaa. Tekstilähtöisissä esityksissä lähtöpiste muotoutuu minulle yleensä ensimmäisellä näytelmän läpilukukerralla. Virpin kohdalla lähtöpiste syntyi vähitellen tunnelmasta, jota prosessilähtöisen esityksemme tekeminen minussa tuotti. Saimme ohjaajaltamme, Nätyn professorilta Pauliina Hulkolta tehtävän näyttämöllistää oma inhottava itsemme. Mielestäni oma inhottavin piirteeni on jatkuvan kontrollintarve niin pienissä kuin isoissa asioissa. Tämä tarve ei ulotu vain minuun itseäni, vaan purkautuu joskus ulos ympärilläni olevien ihmisten ja heidän käytöksensä arvostelemisena ja kontrollointina. Häpeän tätä piirrettä ja yritän usein peittää sen muilta ihmisiltä, vaikka se onkin joskus vaikeaa. Näyttämöllistin tämän inhottavan ominaisuuteni yrittäen havaita ja syventää kontrollitarpeen ja toisaalta sen peittämisen aiheuttamaa ruumiin tilaa itsessäni.

*Hipstereiden* aiheeksi alkoi kirkastua minulle vapautuminen ja se, mitä vapaus juuri minulle tarkoittaa. Tästä aiheesta inspiroituneena halusin tarjota esitykseen hahmoa, joka kamppailee oman vapautumisensa kanssa. Käytin tähän hahmoon pohjana omaa inhottavaa itseäni, eli kontrollintarvettani. Lähdin hakemaan hahmoa palauttamalla tietoisuuteeni olotilan, jonka kontrollintarpeeni näyttämöllistäminen oli minussa aiheuttanut. Tarkkailin ympäristöäni ja huomioin asioita, jotka eivät mielestäni olleet järjestyksessä, ja puhuin samalla näitä huomioita ääneen. Yritin antautua tajunnanvirralle puhetta tuottaessani. Mietin, miltä epäjärjestyksen

aiheuttama ahdistuneisuus tuntuu ruumiissani ei-fiktiivisissä tilanteissa. Aloin teknisesti tuottamaan näissä hetkissä minulle ominaista raskasta hengitystä, joka teki äänestäni kireän ja narisevan. Tuotin ääntä paineisesti, ikään kuin kaikki ilma ei pääsisi kurkusta ulos. Sen sijaan, että olisin pitänyt tätä "huonosti" tuotettua, estynyttä ääntä tarpeettomana, päätin syventää sitä. Huomasin äänen tuottamisen ponnistelun painavan yläruumistani kasaan, joka aiheutti yhä enemmän vaikeuksia ja katkonaisuutta hengityksessä. Joka kerta, kun tein uuden havainnon tapahtumista psykofyysisessä kokonaisuudessa aloin syventää ja liioitella niiden tuottamaa kokemusta.

Halusin käsitellä kontrollintarvettani kevyesti ja ennen inhottavana pitämäni ominaisuuteni hyväksyen. En myöskään halunnut, että hahmosta tulee raskasta katsottavaa yleisölle, jota se tässä ahdistuneessa olotilassa olisi saattanut olla. Mitä hahmolle tapahtuisi, jos se yrittäisi peittää kontrollintarpeen muilta ihmisiltä ja haluaisi itsekkin pyrkiä vapautumaan, aivan kuten minäkin? Hahmoon tuli ahdistuneisuuden lisäksi hyväntuulisuutta ja hällä väliä -meininkiä. Kun juttelin ääneen hahmon ajatuksia, huomasin niiden tempoilevan kontrollintarpeen ja vapautumisenhalun välillä. Hyväntuulisuus aiheutti myös sen, että hahmon raajat liikkuvat oudon letkeästi jännittyneen torson ympärillä.

Näin syntyi Virpin olemus, ja tätä minussa tapahtunutta tiedostetun ja tiedostamattoman vuoropuhelua ja sen yhteydessä tekemieni havaintojen syventämistä kutsun vapaaksi hahmonrakennusprosessiksi. Ykinkertaisesti sanottuna lähtöpiste Virpille oli oma henkinen ristiriitani, josta lopulta muotoutui myös Virpin mielen logiikka, ja jonka aiheuttamia tapahtumia psykofyysisessä kokonaisuudessa sitten lähdin havaitsemaan, ja tietoisien valintojen kautta syventämään. Vein Virpille löytyneen olemuksen harjoitusten aikana volyyymillisesti melko tappiin ja siten hahmo asettui lopulta melko yliampuvaksi ihmiskuvaksi. Sisäinen kokemukseni hahmosta on se, että sen olemus on melko kaukana omastani, ja siksi muuntautuminen tuntuu onnistuneelta.

Hahmonrakennusprosessin vapauden lisäksi koen nykyään tärkeänä myös vapauden kokemisen näyttelemisen hetkellä. Haluaisin, että psykofyysisen kokonaisuuteni osaset kykenisivät reagoimaan sisäisiin ja ulkoisiin reaktioihin myös silloin, kun roolihenkilö on rakennettu ja valmis. En halua kangistua kaavoihin, vaan säilyttää avoimen tilan myös esiintyessäni etukäteen sovittujen esityksen ja näyttelijän dramaturgian rajojen sisällä. Siksi vapauden kokeminen hahmonrakennusprosessin vaiheessa on minulle tärkeää, jotta taustalle ei jää kummittelemaan tiedostamattomia, haitallisia ajatuksia tai ruumiin lukkoja. Vain silloin koen oloni kotoisaksi roolihenkilössä, joksi olen muuntautunut. Silloin uskon olevani vastaanottavaisempi myös ulkopuolelta tuleville impulsseille, joiden voin halutessani antaa vaikuttaa hahmoon ja siten muuttaa omaa näyttelemistäni suhteessa näyttämön tilanteeseen. Impulsseihin reagoiminen auttaa minua myös tutustumaan paremmin roolihenkilön mielen logiikkaan ja tuo nyansseja hahmonrakentamisessa löytyneelle roolihenkilön

olemukselle.

Hyvä esimerkki vapaasta reagoinnista näyttelemisen hetkellä on Virpillä improvisoiminen. Virpillä on *Hipstereissä* kohtaus, jossa hän kertoo vitsiä yleisölle. Kohtaus pohjaa improvisointiin, mutta *Hipstereiden* esityksissä Virpin puheenvuorolle on yhdessä ohjaajan kanssa sovitut raamit, joiden sisällä minulla on vapaus tuottaa Virpillä myös improvisoitua puhetta. Virpiä ennen näyttämöllä syödään munkkeja. Kerran Virpi huomasi munkeista varissutta sokeria lattialla, johon reagoin spontaanisti torumalla henkilöä, joka oli sokerilla sotkenut. Koska vapaa hahmonrakennusprosessi onnistui Virpin kohdalla, minulla on kotoista sen nahoissa, ja kykenen useimmiten havaitsemaan asioita ja reagoimaan muutoksiin Virpiä esittäessäni. En kykene aina improvisoimaan Virpillä, vaan epävarmuuden iskiessä seuran etukäteen suunniteltua kaavaa. Epävarmuus on esimerkki näyttelemisen hetkellä syntyvästä haitallisesta esteestä.

Edellä kuvailemassani prosessissa näyttelijäntyö saattaa näyttäytyä hyvin mekaanisena ja kontrolloituna lajina. Sitä en suinkaan halua sen olevan. Vapauden sallimisen tarkoituksena on vapauttaa minut ja roolihenkilö kokemaan ja elämään näyttämön tapahtumia aidosti kaiken valmiiksi harjoitellun rinnalla, mikä tuo näyttelemiseen toivomaani leikkisyyttä. Tästä lisää myöhemmin.

### 1.3 Muuntautumisen tasoista eli volyymeista

Muuntautumistyötä tehdessäni olen miettinyt, onko olemassa erilaisia muuntautumisen tasoja. Havainnollistaakseni näitä tasoja olen luonut eräänlaisen volyymijatkumon. Otan taas esimerkiksi Virpin. Virpin **perusolemus** on volyymiltaan melko suuri. Perusolemuksella tarkoitan roolihenkilölle ominaista perusvolyyymia, jossa roolihenkilö on lähimpänä omaa arki-ilmaisuaan. En siis tarkoita arkista tai pudotettua näyttelijäntyötä, vaan fiktiiviselle roolihenkilölle ominaista arkista olemisen tapaa. Minun on mahdollista näytellä Virpiä *Hipstereiden* aikana perusolemuksen lisäksi muillakin volyyymeilla. Volyymin eli muuntautumisen tason määrittelee kohtaus tai hetki, missä Virpi kulloinkin on esillä. *Hipstereiden* alussa kaikki näytelmän hahmot ovat tervehtimässä yleisöä yleisölämpiössä. Jos jo tässä kohtaa näyttelisin Virpiä suhteellisen suurivolyyymisessa perusolemuksessaan, hahmosta ja esityksestä mitään tietämätön katsoja saattaisi säikähtää ja vieraantua esityksestä huonolla tavalla jo ennen sen alkua. Siksi ylläpidän tässä kohtaa vain häivähdystä Virpin perusolemuksesta. Ääni on Virpin ja ruumis on vain aavistuksen kasassa. Virpin ensimmäisessä varsinaisessa esiintymisen hetkessä yleisö näkee Virpin perusolemuksen. Näin roolihenkilön lainalaisuudet tulevat yleisölle tutuksi, mutta vielä hänen olemuksessaan ei ole paljonkaan nyansseja.

Seuraavassa kohtauksessa Virpi on jo enemmän tunnetiloissaan. Katsoja on jo ehtinyt tutustua

hahmoon ja kykenee siksi ymmärtämään kyseessä olevan poikkeuksellinen tilanne. Suurempi volyyymi ja sen mukanaan tuomat nyanssit palvelevat näin roolihenkilöön tutustumista ja saattavat vaikuttaa katsojaan toivotummalla tavalla, kuin olisi vaikuttanut heti esityksen alussa. Käytän tässä muuntautumisen tasosta nimitystä **perusolemus ja nyanssit**.

Myöhemmässä katsojaa osallistavassa osuudessa palautan Virpin taas perusolemuksen tasolle, mutta vähennän nyansseja ja mielen ristiriitaista dialogia, jotta osallistuja-katsojan on helpompi kommunikoida hänen kanssaan. Olisi esimerkiksi melko kurjaa, jos Virpi jatkuvasti kritisoisi osallistuja-katsojien käyttäytymistä. Siitä tuskin tulisi heille mukava teatterikokemus. Tästä tasosta käytän nimitystä **hillitty perusolemus**, joka tuo mukanaan myös nyanssit.

Ylläolevassa esimerkissä muuntautumisen tasoja voitaisiin siis sanoa olevan kolme: perusolemus, hillitty perusolemus ja perusolemus ja nyanssit. Lisään tähän kolmen koplaan vielä yhden tason, joka on volyymiltaan kaikkein pienin: **yhden elementin taso**. Tämä tarkoittaa sitä, että muuntautuminen toteutetaan vain yhden elementin, kuten eleen tai ilmeen, varassa. Kun hahmo on katsojalle tuttu, jo pelkät roolivaatteet saattavat riittää ylläpitämään illuusiota näyttelijän muuntautumisesta. Yleisö on suostunut teatterileikkiin eikä näyttelijän tarvitse koko ajan nähdä niin paljon vaivaa ylläpitääkseen roolihenkilöään säilyttääkseen sen kokonaisena.

Volyymin suuruuden perusteella järjestettynä muuntautumisen tasot menevät pienimmästä suurimpaan seuraavasti: 1. yhden elementin taso 2. hillitty perusolemus, 3. perusolemus, 4. perusolemus ja nyanssit. Näiden tasojen välillä on toki myös laaja skaala volyyminvaihtelua. Muuntautumisen tasojen ei tietenkään tarvitse ilmetä jokaisessa roolityössä samassa järjestyksessä. Tasojen käytön määrittelee näyttelijän ja kokonaisteoksen dramaturgia. Vaikka Virpi on esityksen alussa hillitty, jossakin toisessa tai toisella roolihenkilöllä perusolemuksen esille tuominen alusta alkaen täydessä volyymissaan ja nyansseissaan saattaa palvella esitystä paremmin.

#### 1.4 Muuntautumisen havainnointia

Viimeisen vuoden aikana olen tietoisesti tarkaillut, millä keinoilla näyttelijät mielestäni muuntautuvat. Mistä muuntautumisen vaikutelma syntyy? Joukossa on ollut sekä itselleni tuttuja näyttelijöitä että täysin uusia tuttavuuksia. Myös niiden näyttelijöiden kohdalla, joiden työskentelyä olen katsellut ensimmäistä kertaa, ja jotka eivät ole minulle siviilihenkilöinä tuttuja, olen kuvitellut voivani arvioida muuntautumisen keinoja. Käyn nyt läpi havaintoja, joita olen muuntautumisesta tehnyt kahdessa näkemässäni mielestäni hyvässä esityksessä. Yritän näiden havaintojen avulla avata, millaiseen muuntautumiseen haluan itse pyrkiä.

Kesällä 2015 olin katsomassa teatteri Eurooppa 4:n esitystä *Kekkonen* (ohjaus Tanjalotta Räikkä, käsikirjoitus Tuomas Parkkinen). Kuvailisin esityksen poliittiseksi satiiriksi tehtynä ronskein ja

perinteisin kesäteatterin keinoin. Kymmenkunta näyttelijää esitti useita kymmeniä kaikkien tuntemia suomalaisia poliitikoita ja muita julkisuuden henkilöitä. Henkilöitä näyteltiin suurella volyymilla, imitoimalla isosti yhtä fyysistä elementtiä (esim. puhevikaa), josta suomalainen katsoja helposti tunnistaa, kuka julkisuudenhenkilö on kyseessä. Hahmoissa ei oltu siis pyritty tarkkaan imitointiin, vaan johonkin, joka antaa riittävän tunnistuspohjan. Vaikka kyseessä oli valmis esitys, käytän jälleen sanaa hahmo. Esityksessä näkemäni henkilöt olivat enemmän sketsihahmoja, kuin kokonaisia roolihenkilöitä, mikä toki ullee perustelluksi esityksen satiirisuudella.

*Kekkosta* katsoessani mietin kokonaisen roolihenkilön ja sketsihahmon välisiä eroja. Sketsihahmossa ei mielestäni pyritä kokonaisen roolihenkilön tekemiseen vaan hahmon olemuksen on tarkoitus olla sellainen, että se saa ihmiset nauramaan. Sketsihahmot ovat yksiulotteisia ja niistä puuttuu tietynlainen syvyys, jota kokonainen roolihenkilö kantaa mukanaan. Vaikka kokonainen roolihenkilö olisi perusolemukseltaankin volyymillisesti suuri, ja kaukana siitä, minkä olen tottunut kokemaan arkiseksi ilmaisuksi, sillä tuntuu olevan syvä ja laaja henkinen ja fyysinen kokemusmaailma. Tällaiseen kokonaisvaltaiseen muuntautumiseen minä itse olen etsinyt keinoja. Sketsihahmon ja roolihenkilön välisiin eroihin en ole vielä löytänyt itseänikään tyydyttävää vastausta. Palaan tähän aiheeseen kuitenkin vielä myöhemmin opinnäytteessäni.

Vuonna 2015 Tampereen teatterikesässä vieraili esitys nimeltään *Belfast Boy* (käsikirjoitus ja ohjaus Kat Woods). Esitys oli monologi, jossa nuori mies menee ensimmäiselle terapiaistunnolleen, ja kertoo elämästään ja siinä olevista ihmisistä. Näyttelijä Declan Perring esitti nuorta miestä esittämässä henkilöitä omasta elämästään. Tässä esityksessä muuntautuminen tehtiin leikkimällä statuksilla, asenteilla ja psykofyysisillä eleillä ja asennoilla, jotka mitä luultavimmin ovat kaikkien tunnistettavissa. Yleisö pystyi näiden pikaisten muutoksien ja leikkausten avulla seuraamaan juonta, ja tiesi, mikä tarinan henkilö oli kulloinkin äänessä. Hahmojen joukossa olivat mm. mafiapomo, pikku poika, vanha kylän nainen jne. Tässäkin tapauksessa on siis kyse jonkinlaisesta imitoimisesta, stereotyyppien ja kliseiden imitoimisesta. Jokaisella hahmolla yksi status, yksi asenne, usein myös yksi asento. Näin idean vanhasta naisesta tai mafiapomosta, mutta en roolihenkilöitä, joilla olisi oma persoonallinen habituksensa tai syvä ja merkityksellinen sielunelämä.

Declan Perringin taitavaa työtä seurattessani mieleeni nousi ajatus kokonaisen roolihenkilön erityisyydestä ja moninaisuudesta. Kokonaiseksi roolihenkilöksi muuntautuessani haluaisin tavoittaa kunkin roolihenkilön olemuksen erityisyyden ja välttää stereotyyppioita ja kliseitä, paitsi jos niiden käyttämiselle tulee perusteltu tarve, kuten *Belfast boyssa*. Mitä jos mafiapomolla olisikin hyvin alhainen status ja hän puhuisi hyvin korkealla äänellä? Tai entä jos epävarmaksi kirjoitettu koulupoika puhuisikin kohtuuttoman kovalla äänellä? Entä jos huippumalli ontuisi? En halua leimata kokonaista roolihenkilöä myöskään luonteeltaan vain yhdenlaiseksi, esimerkiksi

hyväksi tai pahaksi, ujoksi tai rohkeaksi? Ihminen ei ole aina sama, vaan vaihtelemme käyttäytymistämme tilanteen mukaan. Meistä kaikista löytyy monta puolta, miksei siis näyttelemistäni roolihenkilöistäkin.

Voisiko moninaisuuden ja erityisyyden salliminen auttaa minua toisistaan erovien roolihenkilöiden luomisessa? Haluan antaa tilaa mielikuvitukselle, uusien näyttelemisen tapojen löytämiselle ja stereotypioita välttäville roolihenkilöiden uusille tulkinnoille. Voiko lähtöpisteen kuunteleminen, määritteleminen ja sitä seuraavan prosessin seuraaminen aiheuttaa aina erilaisen hahmonrakennusprosessin? Voiko näiden erilaisten prosessien lopputuloksena olla aina erilainen, uniikki roolihenkilö?

### **1.5 Esimerkki kokonaisesta roolihenkilöstä: David Suchet ja Hercule Poirot**

Opinnäyteprosessini alkuvaiheessa näin sattumoisin televisiosta dokumentin *Minä, Hercule Poirot*. Siinä englantilainen näyttelijä David Suchet käy läpi roolityötään Hercule Poirot'na, Agatha Christien romaaneista ja novelleista tuttua belgialaisena salapoliisina, jota hän näytteli tv-elokuissa 24 vuoden ajan. Dokumentissa haastateltiin myös Suchetin työtovereita, joista yksi sanoi, että Suchetin kaltainen metodinäyttelijä ei vain näyttele Poirot'a, hänestä *tulee* Poirot (muistinvarainen). Olen itse nähnyt lähes kaikki jaksot, ja pidän Suchetin rakentamaa roolihenkilöä erinomaisena esimerkkinä kokonaisesta roolihenkilöstä. Suchetin muuntautuminen Hercule Poirot'n hahmoon on mielestäni huikea, koska hän eroaa olemukseltaan niin valtavasti dokumentissa nähtävästä brittinäyttelijästä itsestään. Poirot't on minulle myös hyvin rakas fiktiivinen henkilö siihen jo romaaneissa kirjoitetun omalaatuisuuden ja erityisyyden vuoksi. Siitä huolimatta edeltävän kaltaiset lausahdukset saivat minussa aikaan ikävän tunnereaktion.

Meistä kenestäkään ei tule ketään muuta vaikka kuinka näytteisimme. Puhe näyttelijän muuttumisesta näyttelemäkseen roolihenkilöksi glorifioi ja mystifioi näyttelemistä huonolla tavalla. Myönnän kyllä, että vaikka koetan tässä opinnäytteessäni kuvailla konkreettisesti mahdollisuuksia roolihenkilöiden rakentamiseen, se jää aina vaillinaiseksi siksi, että vapaata hahmonrakennusprosessia on lähes mahdotonta kuvailla kokonaan ja pilkkoa osiin. Se on ehkä myös syy siihen, miksi ulkopuoliselle näyttelijäntyö ilmenee joskus jonakin maagisena tai käsittämättömänä, joskus myös näyttelijälle itselleen! Mutta jos näyttelemisestä puhutaan populaarikulttuurissa ammatinkuvaa tuntemattomille ainoastaan jonakin seilittämättömänä lahjana, joka vain harvoilla on, se ei tee kunniaa näyttelijöiden ammattitaidolle.

Dokumentista provosoituneena halusin ottaa tarkemmin selvää, kuinka Suchet on rakentanut roolihenkilönsä. Hän antoi siitä jo joitakin vihjeitä dokumentissa, mutta todennäköisesti viihdearvon ja magiantunnon säilyttämiseksi asiaa käsiteltiin lopulta melko vähän. Poirot toimii myös hyvin

esimerkkinä kuvailemaan mielestäni onnistunutta muuntautumista. Hankin käsiini David Suchetin yhdessä Geoffrey Wansellin kanssa kirjoittaman kirjan *Hercule Poirot ja minä* (2013). Kirja on julkaistu samana vuonna, kun Suchet näytteli viimeisessä Poirot -tv-elokuvassa, jonka jälkeen sarja lopetettiin.

Suchetin lähtökohdat Poirot'n hahmon rakentamiselle olivat varsin poikkeukselliset. Hänellä oli taustamateriaalina Agatha Christien kirjoittamat 33 romaania ja 54 novellia, joissa tuo "belgialainen pikkumies", kuten Suchet toistuvasti häntä kutsuu, seikkailee. Suchet kertoo Poirot -tarinoita lukiessaan kirjoittaneensa listaa roolihenkilön tavoista ja ominaispiirteistä. Hän kutsuu tätä listaa luonteenpiirreakistoksi, ja siinä on 93 kohtaa. 24 vuoden aikana hän jakoi listan myös kaikille sarjassa työskenteleville ohjaajille. Listassa on kohtia liittyen esimerkiksi Poirot'n käytökseen ("kumartele paljon - jopa kätellessään"), asenteisiin ("järjestys ja järjestelmällisyys ovat hänen jumaliaan") ja luonteenpiirteisiin ja tapoihin ("käyttää hajustettua hiusvoidetta, pitää viiksiansä täydellisen virheettöminä"). (Suchet & Wansell 2013, 36-38.) Nämä edellä mainitsemani esimerkit antoivat Suchetille vihjeitä Poirot'n mielen sisäisestä logiikasta. Hänelle piirtyi kuva hyvin käyttäytyvästä, kohteliaasta, lämpimästä, ammatillisesti omahyväisestä ja turhamaisesta miehestä, ja tätä kuvaa kohti hän pyrki ja piti yllä näytelleessään Poirot'a 24 vuoden ajan. Poirot'n henkilöhahmo on mielestäni hyvin kirjoitettu ja kokonainen jo Christien romaaneissa, mikä on selvästi auttanut Suchetia kokonaisen roolihenkilön rakentamisessa. Minusta on myös hämmästyttävää, kuinka samanlainen Poirot'n olemus on sarjan alku- ja loppupään jaksoissa. Suchetilla on mielestäni ollut selkeä, kirkas näkemys roolihenkilöstään alusta lähtien.

Suchet kertoo kirjassaan myös, kuinka löysi Poirot'n kävely- ja puhetyylin. Christie on kuvaillut Poirot'n kävelevän "nopein, sipsuttelevin askelin jalat tuskallisissa patenttinahkaisissa kengissään." Suchet kertoo kävelyä harjoitellessaan laittaneensa pennin kolikon pakaroidensa väliin ja kävelleensä sitten tuntikausia ympäriinsä, kunnes penni ei enää putoillut, ja hän jopa unohti sen kokonaan. Samalla hän ajatteli koko ajan, että hänen jalkojaan särkee patenttinahkakengissä. (mts. 53.) Suchet ei kerro, antaako Christie kertomuksissaan vihjeitä myös Poirot'n puhetyylistä ja äänestä. Ainoa kirjoista saatu fakta, johon Suchet viittaa, on se, että Poirot'a luullaan ranskalaiseksi, vaikka hän on kotoisin Belgiasta. Poirot siis puhuu englantia korostaen. Suchet etsi roolihenkilön ääntä puhelemalla itsekseen erilaisilla äänillä, jotka hän keksi omasta päästään. Ne kuulostivat teennäisiltä, eivätkä lainkaan siltä mieheltä, josta hän oli niin paljon lukenut. Suchet etsi ääntä ja puhetyyliä intuitiivisesti ja uskoi, että on olemassa jokin oikea lopputulos, joka hänen täytyy löytää, ei keksiä. Hän kertoo kuulleensa miehen ääneen päässään kertomuksia lukiessaan. Suchet keksi kuunnella nauhoituksia Belgian englanninkielisten radioasemien lähetyksistä ja kopioi korostusta sieltä. Samalla hän "siirsi Poirot'n äänen syntypaikkaa hitaasti rinnasta päätä kohti, jolloin ääni

muuttui hieman kimeämmäksi ja, toden totta, samalla myös hieman nirppanokkaisemmaksi". (mts. 40, 47-48). *Minä, Hercule Poirot* - tv-dokumentissa Suchet kertoo Poirot'n äänen synnystä lisäksi sen, että äänen päähän sijoittamiseen inspiroi myös Poirot'n taipumus käyttää paljon päätänsä, siis ajatella paljon "pienillä harmailla aivosoluillaan", miksei siis hänen puheensa sointikin olisi ns. pääääni (muistinvarainen).

Suchet kuvailee hahmonrakentamisen prosessin palikkamaisesti, kuin jokainen osanen olisi syntynyt yksi kerrallaan ilman, että ne olisivat rakentamisvaiheessa päässeet vaikuttamaan toisiinsa, niinkuin vapaassa hahmonrakentamisenprosessissa. Suchetin "palikkaratkaisu" on hyvin tekninen, ja sitä se toki saa olla. Sen lisäksi hänellä on hyvin intuitiivinen, jopa syvä ja aistillinen suhde roolihenkilöönsä. Ensinäkin hän puhuu Poirot'sta ikään kuin tämä olisi todellinen henkilö, joku joka on ollut olemassa jo ennen kuin hän on saanut roolin, jonka hän haluaa tavoittaa ja tehdä todeksi omassa ruumiissaan: "Olin lojaali Poirot'lle, jonka näin sieluni silmin ja jonka äänen kuulen korvissani" (mts. 64). Ja kyllä, työtovereittensa lisäksi Suchet itse kokee oudolla tapaa muuttuvansa roolihenkilökseen: "Poirot'sta ja minusta tuli pikkuhiljaa yksi ja sama mies" (mts. 77) ja "--huomaan jälleen ihmetteleväni, olenko Hercule Poirot vai David Suchet" (mts. 363). Ehkä mukana on myös 24 vuoden mukanaan tuomaa nostalgiaa. Itsekin olen kiintynyt roolihahmoihini ja jäänyt ikävöimään heitä kuin oikeita ihmisiä, vaikka olisin näytellyt heitä vain muutaman näytöksen verran. Vaikka Suchetin puheet roolihenkilönsä ja itsensä sekoittumisesta aiheuttavat minussa huvittunutta ärsytystä, hänen suhtautumisessaan roolihenkilöönsä on jotakin, jonka itse olen havainnut muuntatumista tutkiessani. Suchet kuvailee näyttelemistään kuin se tapahtuisi tekniikan ja jonkin hänelle tuntemattomasta lähteestä syntyvän, mutta silti hyvin kirkkaan ja varman intuitiivisen materiaalin vuoropuheluna. Hän tuntee roolihenkilönsä läpikotaisin ja tietää sen lainalaisuudet. Selvät rajat mahdollistavat laajan liikkumavaran roolihenkilön sisällä, jolloin rooli säilyy kokonaisvaltaisena.

Suchetin ura Hercule Poirot'na on tietenkin varsin poikkeuksellinen. Harvoin saa näytellä samaa roolia kymmenissä elokuvissa 24 vuoden ajan. Useimmille rooleille taustamateriaalina on vain näytelmän teksti (nykyään ei aina edes sitä) eikä suinkaan lukuisia romaaneja ja novelleja, joissa roolihenkilöön liittyviä pieninkiäkin yksityiskohtia on kuvattu niin tarkkaan kuin Christie on kuvaillut Poirot'a. Siinä suhteessa Suchetin työ Poirot'na ei käy kovinkaan hyvästä esimerkistä, mitä tulee näyttelijän muuntautumistyöhön sillä aikataululla, joka teatteriesitystä (tai elokuvaa) varten näyttelijälle suodaan. Se, mikä Suchetin työssä on kuitenkin mielestäni muuntautumisen kannalta käyttökelpoista, on hänen asennoitumisensa roolityöhön ja hahmonrakentamiseen. Suchet suhtautui Poirot'n hahmoon kuin tämä olisi jo olemassa oleva henkilö, joka hänen vain tulee löytää. Tämän saman asenteen ja näkökannan olen pyrkinyt siirtämään myös omaan työskentelyyni. Haluan luottaa



omaan moniulotteisuuteeni. Ensin vieraaltakin tuntuva hahmo voi löytyä omasta psykofyysisestä kokonaisuudestani käsin: omasta mielestäni ja ruumiistani, älykkyydestäni, empatiakyvystäni, kaikesta siitä, mistä ihminen koostuu. Kaikki minulle tapahtunut ja kaikki tuntemani on jättänyt jälkensä mieleeni ja ruumiiseeni. Näitä jälkiä haluan käyttää hyväkseni. Olennaista on kuunnella sitä lähtöpistettä, joka roolille tekstistä tai teoksen sisällöstä intuitiivisesti nousee. Näin tutustumme hahmoon tutustumalla omaan itseemme. Jotta lähtöpiste johtaa kokonaiseen roolihenkilöön, tarvitsen vapaata hahmonrakennusprosessia. Jos en tee näyttelemisestä liian teknistä enkä toisaalta jätä sitä sattuman varaan, saatan yllättyä siitä, miten helposti kykenen muuntautumaan aina uudennlaisiksi, kokonaisiksi hahmoiksi.

## 2. Miksi muuntautua?

Haluan käsitellä muuntautumista tiukasti kytkettynä myös näyttämön ulkopuoliseen todellisuuteeni. Minulle oli tärkeää, että muuntautumisen tutkimiselle löytyisi jokin näyttelijäntyön tekniikan tutkimista suurempi syy. Opinnäytteeni tulisi olla kiinni maailmassa ja pyrkiä palvelemaan sitä. Sen tulisi havainnoida, kyseenalaistaa ja pyrkiä muokkaamaan todellisuutta, aivan kuten mielestäni teatteriesityksenkin tulisi. Miten siis perustelen valitsemani aiheen eli näyttelijän muuntautumiskyvyn?

Joseph Roach kirjoittaa teoksessaan *Player's passion*, että kukin näyttelijäntyönteoria tulee ymmärtää osana sitä aikakautta, jona se on syntynyt tai ollut valloillaan. Roach tutkii teoksessaan ihmiskehon teatterillistumista suhteessa tieteisiin, kuten psykologiaan ja fysiologiaan. Teatteri tapahtuu keskellä sivistystä, ei sen periferioissa. Jos emme tiedä ja ymmärrä tiedettä historian teatteriteoreetikoiden näkemyksien takana, emme voi myöskään tietää, mitä he todella ajattelivat monimutkaisesta psykofyysisestä tapahtumasta näyttämöllä. (Roach, 1985, 12, 15-16, käännös oma.) Esimerkiksi vuonna 1908 Edward Gordon Craig väitti, että ihmisen ruumis on instrumenttina epäonnistunut palvelemaan teatteritaidetta, koska sattumanvaraiset impulssit trivialisoivat näyttelijän liikehdintää vahingoiksi. Vahingot eivät hänen mielestään kuuluneet taiteeseen. Roachin mukaan Craigin mielipide kumpuaa hänen aikanaan omaksutusta tiedosta ihmisruumiin toiminnan ennalta-arvaamattomuudesta ja automaattisista, ei-tahdonalaisista reaktioista. Craigin mielestä "taide tulisi nostaa henkilökohtaisten ominaisuuksien ja hermostollisen herkkyyden yläpuolelle. On aika antaa taiteelle luonnontieteiden täydellisyys säälimättömien metodien avulla". (mts. 160, käännös oma.)

Roachin näkemyksestä inspiroituneena aloin itsekkin etsiä omasta ajastani ja todellisuudestani syitä pohdinnoilleni muuntautumisesta. Miksi minua kiehtoo tämä aihe juuri nyt? Koska en ole tieteellisesti orientoitunut henkilö, aloin etsiä merkityksiä muuntautumiselle enemmän omasta maailmankuvasta ja suhteestani nykyajan ilmiöihin. Pohdin näitä asioita kolmessa tasossa, ihmisyyden, teatterin, ja näyttelijäntyön näkökulmista. Kiinnitän tässä luvussa muuntautumisen tarpeen osaksi tärkeämpiä itse itselleni asettamiani tehtäviäni näyttelijänä juuri tällä hetkellä. Vasta seuraavissa luvuissa käsitellen tarkemmin sitä, miten kuvailemani maailmankuvani ja arvoni kytkeytyvät käytännön näyttelijäntyöhöni ja tekniikoihini.

## 2.1. Muuntautuminen maailman ja monimuotoisemman ihmiskuvan palveluksessa

*Player's passionia* lukiessa vaikuttaa siltä, että länsimaisen teatteritaiteen historia on ollut kahden filosofisen käsityksen, mekanismin ja vitalismin, jatkuvaa vuoropuhelua ja tasapainottelua, ainakin mitä tulee näyttelijäntyön tekniikkaan. Vallalla olleet mielipiteet tuskin kumpuavat ainoastaan aikansa tieteistä vaan myös niiden sanojen arvomaailmoista. Craigin näkemys taitavasta näyttelijästä jonkinlaisena yli-ihmisenä (*Übermarionette*), jonka mieltä spontaanit ruumiilliset tuntemukset eivät orjuuta (mts. 160, käännös oma), eivätkä siten vaikuta hänen näyttelemiseensä, saattaa kertoa jotain hänen arvoistaan suhteessa inhimillisyyteen, ihmisruumiiseen ja sen kontrolloimiseen. Craig edustaa mekanistisen aatteen kannattajia näyttelijäntyössä. Vitalismin kaltaisista ajattelutavoista mainittakoon esimerkkinä, että *Player's passionin* epilogissa *Vitalistinen aamunnousu* Roach väittää, että nykypsykologia (kirjan julkiasuvuonna 1985) on muuttanut käsitystämme ihmisruumiista. Uskomme, että stressi, traumat, häpeä ja opitut tavat ovat peittäneet alleen luonnollisen itsemme ja näemme siksi ruumiimme eletyn elämän vahingoittamina. Roachin mukaan näyttelijäntyön teoreetikot ovat siksi alkaneet ajatella, että näyttelijän koulutuksen päämääränä tulisi olla ennen kaikkea luonnollinen ilmaisukyky, jonka vihollinen on inhibitio. (mts 218, käännös oma.) Omassa koulutuksessani tunnistan samansuuntaista ajattelua esimerkiksi Alexander-tekniikassa, jonka Roachkin esimerkkinä mainitsee. Oman kokemukseni mukaan Alexander-tekniikassa ei kuitenkaan ole tarkoitus arvottaa ruumiiseemme jääneitä jälkiä, ainakaan noin ankarasti, vaan tulla niistä tietoiseksi ja tarvittaessa vapautua haitallisista tottumuksista.

Kuinka sitten itse koen ihmisen ja ihmisruumiin omassa ajassani? Asetettuna tähän aikaan Craigin ajatus näyttelijästä jonkinlaisena *übermarionettina* on minulle eettisesti arveluttava ajattelutapa. Koen oman aikani ihmiskuvan melko suorituskeskeisenä. Nykyihmiseen suhtaudutaan aivan kuin tehtävämme olisi olla vain tuotantokoneita ja jatkuvasti suorittaa meille milloin mistäkin ylemmältä taholta annettuja tehtäviä ja sitä kautta ansaista onnellisuutemme. Oman yrittäjä-isäni työuraa seuranneena olen kokenut vahvasti sen, miten työtä tehdään työn tekemisen takia, levätä ja ennen kaikkea nauttia saa sitten eläkkeellä. Populaarikulttuuriin piiriin on myös noussut uusia trendikkäitä hyvinvointi-ilmiöitä, kuten mindfulness tai aikuisten värityskirjat. Hyvinvoinnista ja vaputumisesta on tehty kauppatavaraa. Ne ovat jotain, minkä saavuttaakseen pitää suoriutua jostain ja niiden eteen on aina tehtävä töitä.

Olen kyllästynyt jatkuvaan itsessäni ja muissa asuvaan itsemme parantelemisen ja täydellisyyden tavoittelun tarpeeseen. En myöskään halua arvottaa ruumiiseeni ja mieleeni syntyneitä inhibitioita, tottumuksia ja tapoja pelkästään triviaaleina, kuten Roachin mukaan näyttelijäntyön tekniikan yhteydessä usein tehdään. Elämän jättämät jäljet ovat tosia reaktioita ympäröivään todellisuuteemme, ja niiden arvottaminen negatiivisina asioina saattaa usein johtaa jonkinlaiseen

täydellisyyden tavoitteluun. Olennaista minulle on omien ruumiiseeni ja mieleeni jääneiden jälkien tiedostaminen. Tiedostettuani jonkin oppimani menettelytavan, niin näyttelijäntyössä kuin elämässä yleensäkin, voin joko hyötyä siitä, käyttää sitä, tai kokiessani sen haitalliseksi opetella siitä pois.

Miten tämä kaikki sitten liittyy teatteriin ja näyttelijäntyöhön? Minulla on unelma. Toivoisin, että näyttämö voisi olla paikka, jossa minun ei tarvitse pyrkiä mihinkään valmiiseen muottiin, ei mihinkään kuviteltuun täydellisyyteen tai neutraaliuteen. Haluan antaa näyttämöllä mahdollisuuden omalle monimuotoisuudelleni ja itsestäni ja näyttelijäntyön tekniikastani uuden etsimiselle, ja siten yhdessä yleisön kanssa tehdä havaintoja erilaisista ihmisyyksistä, harjoitellusti, mutta hetkessä eläen.

Muuntautumisen tutkiminen on avannut minulle reittejä oman monipuolisuuteni löytämiseen. Suurimmat oivallukseni ovat liittyneet ihmiskuvan luonnollisuuden ja uskottavuuden rajojen kyseenalaistamiseen ja rikkomiseen. Mieleeni nousee teatteriohjaaja Jerzy Grotowskin väite, että arki-ilmaisumme ei ole meidän todellista ilmaisuaamme (Grotowski 2006, 29). Grotowskin mielipide tulee eri ajasta ja paikasta, mutta koen sen puhuttelevana myös nykyajassa ja omassa todellisuudessani. Kun katsoo esimerkiksi pientä lasta, hän saattaa minä hetkenä hyvänsä alkaa tehdä jotakin näennäisen hyödytöntä, kuten juosta ympyrää. Ja hän tekee sen siksi, että häntä huvittaa. Aikuiseksi kasvaessamme ehdollistumme tietynlaiseen käyttäytymiseen ja reaktioiden hallitsemiseen. Emme kehtaa laulaa ääneen julkisessa kulkuneuvossa, istua maassa junalaiturilla tai vaikka tehdä yksin lumienkeleitä hyvässä lumihangessa kaupungin keskustassa, mitä tahansa, lista on loputon. Kaikki normaaliksi koetun käyttäytymisen, eleiden ja fyysisten ominaisuuksien ulkopuolella on outoa, vierasta ja saa osakseen tuijotusta ja pahennustakin. Kehitysvammainen ihminen on yksi esimerkki tästä. On olemassa illuusio siitä, mikä on normaalia, toisaalta siitä, mikä on sopimatonta. Normaaliuden ja sopimattomuuden rajat vaihtelevat mm. ajasta, paikasta, ja kulttuurista riipuen, ja ihmisen oletetaan istuttavan oma persoonansa aina siihen ympäristöön, missä hän sattuu olemaan. Tätä ilmiötä vastaan haluan näyttelemiselläni kapinoida. Syvemmin muuntautumiskyvyssä on minulle siis kysymys monimuotoisemman ihmisyyden mahdollistamisen manifestoinnista ja sitä kautta ympäröivän todellisuutemme muokkaamisesta vähemmän ennakkoluuloiseksi ns. erilaisuutta kohtaan.

## **2.2. Muuntautuminen ja leikkiminen vapautumisen ja voimaantumisen palveluksessa**

Kesällä 2015 olin viikon Sukset ristiin susirajalla -tanssileirillä Nurmeksessa. Tuntitarjonnassa oli koreografi-tanssija Sonya Lindforsin vetämät tunnit, jotka kulkivat nimellä urbaanit tanssit. Eri urbaanien tanssilajien (esim. locking, house) tekniikoiden ja sarjojen opiskelun sijaan olennaiseksi minulle näillä tunneilla nousi syvempi arvomaailma, jota Lindfors kanssamme jakoi niin puheen

tasolla kuin omalla esimerkillään. Tanssiminen toimi tunnilla jonkinlaisena ruumiillisena väylänä turhasta häpeästä luopumiseen. Lindfors käytti toistuvasti sanaa *voimaantumisen*. Itse ymmärrän voimaantumisen häpeästä luopumisena ja oman yksilöllisyyteni juhlistamisena. Lindforsin mukaan tunneilla harjoittelemamme urbaanit tanssit ovat syntyneet Yhdysvalloissa, kun huono-osaiset yleensä tummaihoiset nuoret halusivat väkivallan sijaan purkaa turhautumistaan ja vihaansa tanssimalla. Itse koin purkavani omia itse asettamiani ruumiillisia ja mielellisiä rajoituksia, joita häpeä ja itseni pienentäminen minussa tuottavat. Tanssin lomassa Lindfors kehotti meitä ilmeilemään, pelleilemään, antamaan ruumiin välillä viedä ja yllättää, etsimään itsestämme tervettä itsevarmuutta, ja antamaan sen sitten ruumiillistua meissä. Hän rohkaisi meitä ilmaisemaan tunteitamme tanssiessamme, riemua, uhoa ja seksuaalisuutta. Yhdessä ja toisille tanssiminen oli olennainen osa tunteja. Vaikka lähes jokainen osallistuja suhtautui aluksi kauhulla rinkeihin, joiden keskelle kukin vuorollaan sai mennä tekemään oman freestyle-osuutensa käyttäen tunnilla opittuja liikkeitä tai vain improvisoimalla, näissä hetkissä koin itse suurimmat riemun ja voimaantumisen hetket. Välillä lakkasin arvottamasta kokonaan. En enää koittanut matkia päässäni olevaa mielikuvaa katu-uskottavasta hoppelarista. Oli enää vain ruumiini, tunteeni ja ympärillä olevat kanssatanssijani, jotka kannustivat minua, mitä tahansa teinkin, eniten juuri niissä hetkissä, kun itse koin, etten miettinyt lainkaan seuraavaa liikettä. Ringissä Lindfors korosti toisten kannustamisen tärkeyttä. Minulle stereotypinen kuva urbaaneista tansseista populaarikulttuurissa on rap-musiikkiinkin liitetty egoismi, isot autot, paljon naisia ja täydelliset vartalot. Lindforsin tunneilla kyse ei ollut egoismista, vaan terveestä voimaantumisesta, häpeästä luopumisesta, ja sen sallimisesta myös toisille, toisten kannustamisesta vapautumisen ja näkyväksi tulemisen kokemukseen.

Kirjoittaessani kokemuksiani Lindforsin tunneilta minua alkoi itkettää, vaikka en juuri tällä hetkellä mitään valtavaa voimaantumisen tunnetta koekaan. Mutta ruumiini selvästi muistaa sen.

Lindforsin tuntien vaikutukset elivät ruumiissani kauan ennen kuin osasin sanallistaa mitä minulle noilla tunneilla todella tapahtui. En oppinut asioita siellä järjellisen mieleni, vaan ruumiini kautta. Sittemmin niistä on tullut tärkeä osa myös muuntautumistyötäni näyttelijänä. Parhaimmillaan muuntautumiselle antautuminen on ollut voimaannuttava kokemus jo sinänsä. Kokemukseni Lindforsin tunneilla on avannut minulle täysin uuden maailman, leikkimisen maailman. Kysyin kerran näyttelijä Seela Sellalta, mitä tarkoittaa muuntautumiskykyinen näyttelijä. Hän vastasi, että muuntautumiskykyinen näyttelijä on leikkimielinen. Hän kykenee ja uskaltaa arvottamatta hypätä tilanteesta ja mielikuvasta toiseen sen enempää etukäteen miettimättä. Muistan tuolloin tuhahtaneeni mielessäni. Miten ympäröivä vastaus, ei ollenkaan konkreettinen. Nykyään allekirjoitan Sellan sanat sataprosenttisesti. Jos minä itse ja ympäröivät olosuhteet sallivat minun

luopua häpeästä ja juhlistaa omaa yksilöllisyyttäni ja monimuotoisuuttani, uskallan leikkiä. Joskus harjoituksissa roolia rakentaessa ja esityksessä on paikallaan antaa ruumiin viedä ja alkaa vain leikkiä sitä mielikuvaa, jonka kulloinenkin näyttelemisen hetki tai roolihenkilö tuottaa. Tekniikka seuraa usein perästä. Kokemukseni mukaan lopputulos voi olla mitä riemukkain. Leikkiminen tuottaa näyttelijäntyössäni hyvää irrationaalisuutta, joka taas mahdollistaa kuvia mitä erikoisemmista ihmisistä.

Leikkimiselle antautuminen on tehnyt muuntautumisen harjoittamisesta voimaannuttavaa omien rajojeni rikkomisen vuoksi. En koe tällä hetkellä suurimmaksi tarvetta emansipoitua ohjaajasta, mistä koulutuksessa on paljon puhuttu viimeisten opiskeluvuosieni aikana. Suurin tarve minulla on vapautta omista itselleni asettamistani rajoituksista, kuten rationaalisuuden ja kuvitellun luonnollisuuden tarpeistani. Kun seuraan katsojana teatterissa mielestäni muuntautumiskykyisiä näyttelijöitä, teknisten taitojensa lisäksi uskon näkeväni, että he nauttivat työstään, leikkivät, ovat vapaita ja rohkeita. Heitä on siksi miellyttävää katsoa. Vaikuttaa siltä, että he kykenevät ajattelemaan roolin, esityksen ja teatterin merkitystä itsensä ohi. Ehkä siksi muuntautuminen kiinnostaa minua aiheena, muuntautumiskykyiset näyttelijät vetoavat minuun, ja haluan itsekkin olla sellainen.

Yksi esimerkki leikillisestä ja mielikuvituksellisesta esiintymisestä on kurssitoverini Hegy Tuusvuoren kongasoolo *Hipstereissä*. Tuusvuorella oli yllään turvaliivi, mutta muuten hän oli kokonaan alasti. Hänellä oli myös siniseksi maalatut pakarat. Koska minua ei juuri sillä hetkellä tarvittu näyttämöllä, minulla oli ilo katsella rumpusooloa joka esityksessä kaikessa rauhassa. Tuusvuorella on mielestäni poikkeuksellinen kyky tuoda omaa mielikuvitteluaan ja leikillisyytensä näkyväksi näyttämöllä. Lähes joka esityksessä hän löysi jonkin uuden tavan soittaa rumpua eri ruumiinosilla ja liikehtimällä eri tavoilla. Hän ei tyytynyt pelkästään rumpujen soittamiseen, vaan ryntäili tilassa pauketellen kaikkia keksimiään pintoja. Joka kerta hänet näytti valtaavan aito riemu, joka reaktioista päätellen tavoitti myös yleisön. Tuusvuori ei pyrkinyt soittamaan rumpuja mahdollisimman oikeaoppisesti ja katu-uskottavasti, vaan teki soittimesta täysin omansa. Hänestä huokui täydellisen vapautumisen vaikutelma.

Kun teimme *Hipstereitä*, Pauliina Hulkko pyysi minua ja kurssitovereitani miettimään, mikä on tällä hetkellä mielestämme henkilökohtainen tehtävämme näyttelijöinä. Tällä hetkellä vastaisin kysymykseen seuraavasti: vapautumisen kokemuksen pyrkimys itseni ja kanssänäyttelijöideni lisäksi myös katsojassa, tai ainakin sen mahdollisuuden olemassaolon välittäminen. Yhden *Lokin* näytöksen jälkeen saimme katsojalta niin hienon palautteen, että pyysin häntä kirjoittamaan sen minulle ylös. Se kuuluu: "*Lokin* leikillinen ja mielikuvituksellinen näyttelijäntyö vapauttaa näyttelijän lisäksi katsojan ja puhdistaa sielua". Kahden näyttelijän muuntautumisen ja sen

aiheuttaman leikkimisen vaikutelman ja yliampuvien hahmojen kautta *Lokki* mielestäni kapinoi tässä luvussa aikaisemmin kuvailemani normaaliuden ja sopimattomuuden illuusioita vastaan, ja sitä kautta manifestoi monimuotoisemman ihmiskuvan puolesta. Toiveeni on, että katsoessaan *Lokkia* katsoja kokee näkevänsä kahden aikuisen ihmisen leikkivän. Uskon, että vapautumisen ja voimaantumisen seurauksena syntyneen hyvän häpeilemättömyyden, esiintymisen riemun ja liiallisesta kontrollista sekä rationaalisuudesta emansipoitumisen, sekä leikkimisen vaikutelman ja groteskien hahmojen - eli kaiken sen, minkä muuntautumisen harjoittaminen on minulle mahdollistanut - avulla *Lokki* voi näyttää katsojalle vapautumisen ja häpeästä luopumisen mahdollisuuden ja parhaimmassa tapauksessa antaa kokemuksen siitä jo katsomossa istuessa ja kylvää katsojaan siemenen, joka ajan saatossa voi alkaa itää. Uskon, että vapautumisen ja voimaantumisen kokemukset tekevät meistä rohkeampia ja rehellisempiä, ja vapauttavat resursseja johonkin tärkeämpään, esimerkiksi hyvän tekemiseen.

### **2.3. Muuntautuminen näyttelijäntyöni ja (nyky)teatterini palveluksessa**

#### **2.3.1. Tuntemisen monimuotoisuudesta**

Pohtiessani muuntautumisen käsitettä teoriassa ja käytännössä minulle on kirkastunut myös se, millaisen näyttelijän tekniikan näkökulmat koen omassa tekemisessäni epäkiinnostavana ja -motivoivana. Suurimmaksi esimerkiksi tältä osin on noussut tunnetilojen näytteleminen. Opinnäytteeni aiheen keksittyäni olen eri tilanteissa tarkoituksellisesti aloittanut keskusteluja näyttelijän muuntautumiskyvystä, ja usein se on ymmärretty nimenomaan kykynä näyttellä erilaisia tunteita ja taitona leikata nopeasti niiden välillä. Näissä keskusteluissa olen kyllästynyt nopeasti. Tai kun ohjaaja antaa senkaltaisia ohjeita, että "tässä kohtaa se roolihenkilö varmaan tuntee tätä ja tätä, koska sen elämässä on tapahtunut näin ja näin", tekee mieleni sanoa, että kai minä nyt tekstistä osaan lukea, ja empatiakyvyn avulla kuvitella, että mitä se tuntee. Ja mitä tulee sen henkilöhistoriaan, niin sitä en kyllä kykene näyttelemään". Muistan näyttelijäntaiteen yliopistonlehtorimme Minna Hokkasen sanoneen erässä palautteessa, ettei tunteiden näyttelemiseen tarvitse erikseen keskittyä. Kun on avoin näyttämötilanteelle, ja on lukenut läpi tekstin jota näyttelee, näyttelijä kyllä tietää, mitä tilannetta näyttellä. Koulutuksessani Nätyllä tunnetilojen harjoittamisella on ollut hyvin pieni rooli, mutta muissa opinnoissa ja harrastuksissa ja vähitellen työelämään siirryttyäni olen huomannut, että uskottavan tunneilmaisun saavuttamisella on minusta ylikorostunut merkitys, mitä tulee uskomuksiin näyttelijän ammattitaidosta ja ohjeistuksiin, joita olen harjoituksissa ohjaajilta saanut.

Miksi näyttelijän tunneilmaisu on mielestäni niin epäkiinnostava aihealue? En näe tunneilmaisussa aihealueena mitään vikaa, se ei vain inspiroi minua. Yksi syy siihen on varmasti se, että olen kokenut sen itselleni melko helpoksi. Itkemään pystyn mielikuvilla. Vihan, raivoamisen ja huutamisen kautta jännityksen ja ahdistuksen purkamisen olen oppinut lapsuudenkotona, ja se onnistuu minulta myös näyttelemisen hetkessä. Tiedostan kyllä, että kyse on henkilökohtaisista vahvuuksistani ja taipumuksistani näyttämöllä, enkä ajattele, että asian toisin kokeva olisi jotenkin väärässä tai huonompi.

Yleisessä keskustelussa tunnetilat on helppo jakaa muutaman perustunteen alle (esim. ilo, suru, pelko, viha). Ihmisen psykofyysiset tunnekokemukset ovat toki paljon monimutkaisempia ja aina emme itsekään ymmärrä omia tunteitamme, löydä niille syytä tai osaa nimetä niitä yhden tunneotsikon alle kuuluviksi. Tosielämässä tekemieni havaintojen mukaan vahvassa tunnetilassa oleva ihminen toimii joskus myös hyvin irrationaalisesti. Ihmiset myös ilmaisevat tunteita hyvin eri tavoilla. Minua kiinnostaa pelkkää tunteiden tuntemista monimutkaisempien psykofyysisten kokemusten näyttämöllistäminen. Olisi outoa viedä ihmisyyden monimuotoinen kokeminen näyttämölle yksinkertaistettuna, kun näyttämö on nimenomaan paikka, jossa sen laaja-alaisuutta voi tutkia ja kuvitella. Muuntautumisen harjoittelu ja pohtiminen on auttanut minua näissä mietinnöissäni ja tuonut myös näyttelemieni roolihenkilöiden tunnekokemuksiin uudenlaista ruumiillisuutta. Näyttämötilanteen lisäksi tunneilmisuuni vaikuttaa myös näyttelemäni roolihenkilön olemus. Kun koen oloni roolihenkilön nahoissa kotoisaksi, tilanteen vaatimat tunnetilat ikään kuin tislautuvat sen läpi, ja ruumiillistuvat toisella tavoin, kuin jos olisin vain päättänyt näyttellä tunnetta. Tunteiden ulkoisten merkkien matkimisen sijaan kyse on silloin minulle siitä, *miten* juuri tämä roolihenkilö tuntee, ja miten se *hänessä* ruumiillistuu. Jälleen asetun kysymyksen äärelle samojen kysymysten äärelle: Kuinka pitkälle roolihenkilöä voi viedä niin, että se säilyy totena ja kokonaisena katsojalle? Mistä alkaa outouden raja? Voiko sitä venyttää?

Yritän tällä seikkaperäisellä tunneilmaisun pohdinnalla sanoa, että muuntautumisen tutkimisen hyöty näyttelijäntyölleni ja sitä kautta teatteritaiteelleni saattaa yksinkertaisesti olla kiinnostavampi näyttelijäntyö, ainakin itselleni tekijänä, mutta toivottavasti myös katsojalle. Kiinnostavalla tarkoitan jotain, minkä kautta opin ja löydän uusia näyttelemisen keinoja, ja sitä kautta uusia olemisen tapoja ja voimaannuttavia, rajattomampia ihmiskuvia.

### 2.3.2. Virtuottisuuden ongelma

"Minua kiehtoi esiintyjien omalaatuisuus ja se, mitä itse kukin osaa ja hallitsee, mutta sen ohella ja eritoten itse kunkin osaamattomuus ja vaillinaisuus, jopa yhteistä



kanssakäymistä määrittävät ja rajoittavat henkilökohtaiset *vammaisuudet*. Uskon, että taito ja maneerit kulkevat aina käsi kädessä. Ja virtuositeetti näyttäytyy herkästi kliseenä. Minusta näyttämöllä on kiinnostavaa, kun näyttelijä tosissaan yrittää jotakin, mikä on hänelle vaikeaa." (Hulkko 2010, 122.)

Koska pyrkimykseni on linkittää muuntautumisen tarpeeni tiukemmin omaan aikaani löytääkseni sille syitä ja merkityksiä, tartuin vuonna 2010 julkaistuun *Nykyteatterikirjaan* lukeakseni, mitä Suomessa on lähivuosina kirjoitettu ja havainnoitu näyttelijyydestä ja esiintyjyydestä nykyteatterin piirissä. Hulkon ja Hanna Helavuoren artikkeleista nousi esiin esiintyjän virtuoottisuus ja nimenomaan sen toissijaisuus nykyteatterissa. Samaa aihetta olen itse miettinyt koko kouluikäni ja erityisesti nyt omia muuntautumisen keinojani tutkiessani *Lokin* harjoitusten aikana. Ymmärrän virtuoottisuuden teknisenä taituruutena; tarkkuutena, nopeutena, nokkeluutena, jopa akrobaattisuutensa, jonakin virheettömänä ja näennäisen täydellisenä kontrollina. Tunnistan, että itsessäni elää yhä tarve olla virtuoottinen, hyväkuntoinen ja -vartaloinen nuori näyttelijä. Minun on joskus edelleen vaikea nähdä omia "puutteitani" positiivisena erityislaatuisuutena. Mutta jos en pysty hyväksymään erityisyyttä omassa itsessäni vaan pyrin johonkin valmiiseen muottiin, kuinka voisin hyväksyä erityisyyden tai vammaisuuden niissä roolihenkilöissä, jotka synnyttän ja joiksi muuntaudun omassa ruumiissani? Kuinka erityisiä roolihahmoja ja monimuotoisia ihmiskuvia silloin pääsisi edes syntymään?

Katsojana taas saan virtuoottisuuteen nojaavasta näyttelemisestä vaikutelman roolityöstä ainoastaan automatisoituneena koreografiana. Joissakin tilanteissa tällainen näytteleminen toki palvelee teosta, mutta väärässä esityksellisessä kontekstissä se on minulle katsojana todella luotaantyöntävää. Näytteleminen, joka nojaa liikaa virtuoottisuuteen, levittää näyttelijän tekniikan kaikkien katseltavaksi ja ihailtavaksi, mutta siitä puuttuu jokin särö, jonka virtuoottisuuden näkökulmasta voisi nähdä ylimääräisenä, mutta joka tekee näyttelijästä hänet itsensä, jotakin omintakeista. Katsojana seuran silloin vain sitä, kuinka taitava näyttelijä on. Helavuori kirjoittaa, että näyttelijän virtuoottisuuteen ja hallintaan sisältyy valtaa ja tietynlainen hierarkkinen asema suhteessa katsojaan (Helavuori 2010, 109-110). Juuri tämä on minulle ongelma virtuoottisuudessa. Minusta tuntuu, että minut on katsojana altistettu katsomaan vain näyttelijää työssään, ei yhdessä kokemaan jotakin, minkä esityksen tekijät ovat halunneet minulle jakaa. Tällainen tilanne viestittää minulle, että lavalla briljeeraava näyttelijä on jollain tapaa parempi, kuin katsoja. Hetkessä vapaasti näyttelijässä syntyvien reaktioiden ja kokemuksellisuuden, Hulkonkin kuvaileman esiintyjäkohtaisen erityisyyden, jopa osaamattomuuden ja epävarmuuden näyttäminen keventää minulle näyttelijän ja katsojan välillä olevaa valta-asemaa, jolloin teatteritapahtumasta tulee minulle

henkilökohtainen elämys tietynlaisen ulkopäin katsottavan elävän tilainstallaation sijaan.

Mielestäni muuntautuminen vaatii näyttelijältä virtuoottisuutta. Esimerkiksi kokonaisen roolihenkilön olemuksen rakentaminen ja ylläpitäminen edellyttävät minulta kykyä toistaa teknisesti jokin aiemmin jossain määrin luonnollisesti omaksumani ruumiin tila. *Lokissa* hahmoja vaihdetaan katsojan näkyvissä, joten katsojan on mahdollista niin halutessaan seurata sitä, kuinka toteutamme muuntautumisen teknisesti. Esitystä harjoitellessa etsin tietoisesti tapoja, joilla keventää osittain tarkan teknisesti rakennettujen hahmojen olemusten aiheuttamaa mekaanista vaikutelmaa esityksessämme. Ohjaajamme Henri Tuulasjärven ohjaava opettaja Minna Harjuniemi muistutti meitä toistuvasti, ettemme hallitsisi itseämme liikaa. Jännityksestä, innosta, repeilyistä ja "välittäjäaineryöpyistä" sekä omien aitojen tunteiden läikähdyksistä ja samaistumisen hetkistä omaan roolihenkilöön saa ja pitää ottaa kaikki irti, ja niistä vapautuvan energian ruumiissa ja mielessä saa käyttää näyttämöllä. Uskon, että kotoisa ja selvä olo roolihenkilöä näytellessä antaa minulle vapauden näyttelemisen hetkessä. Siinä missä virtuoottisuus aiheuttaa valmiin reitin teknistä ja tarkkaa seuraamista, vapauden kokeminen mahdollistaa tilanteelle avoimen ja hetkelle ja omille kokemuksille altistuvan näyttelijäntyön, jolloin näyttämöllä voi tapahtua asioita valmiiksi harjoitellun ohi. Myös katsoja vapautetaan katsomasta ainoastaan suoritustaan tekevää näyttelijää, ja sallitaan hänen seurata tarinaa, hahmoja, koko ihmiselämien laajaa kirjoa.

Helavuori luonnehtii esiintyjän työtä nykyteatterissa sanoilla "ei-mitään", "läpinäkyvyys", "välittömyys", "kökköys", "kömpelyys" ja "luonnosmaisuus". Hän myös mainitsee esiintyjän "oman ruumiin paljaan läsnäolon, jota ei ole raskautettu esittämisellä". (Helavuori 2010, 103, 109.) Näytellessäni muuntautuneena en voi välttää esittämistä. Minua kuitenkin kiehtoo mahdollisuus, että etukäteen rakennetusta hahmosta, sen suunnitellusta olemuksesta huolimatta esiintyjä-minäni omat reaktiot ja ruumiin ja mielen kokemukseni ovat näkyviä ja välittömiä, ja sitä kautta mahdollisesti välillä kömpelöitäkin. Ne vain tislautuvat esitetyn hahmon läpi. Näyttämöllä ei ole vain minun, näyttelijän, vaan hahmon ruumiin paljas läsnäolo.

Hulkko muistutti minua eräässä palautteessa, että näyttelijän taitojen ihaileminen esitystä katsoessa ja tarinan ja roolihenkilön kaaren seuraaminen eivät välttämättä ole toisensa poissulkevia asioita. Olen havainnut, että katsoja saattaa saada myös mielihyvää näyttelijän tekniikan seuraamisesta. Olennaista on, että osaan nauttia omasta tekniikastani, hahmojen vaihtamisesta ja virittämisestä, ja uskallan näyttää tuon nautinnon katsojalle. Kaikkea tällaista olen välttänyt siinä pelossa, että se tulkittaisiin yleisön taholta omien taitojen esittelyksi ja siten vieraannuttaisi katsojan esityksestä. Aidon riemun kautta vapautumisen kokemuksen näkeminen saattaa kuitenkin resonoida vahvasti myös katsojassa itsessään ja aiheuttaa hänessäkin vapautumisen kokemuksen, jonka koen omassa työssäni tällä hetkellä tärkeänä pyrkimyksenä.

### 3. Klovneria ja naamiot: Riitta Jakomäen synty ja eläminen

Tammikuussa 2014 Marc Gassot piti vuosikurssillemme noin kuukauden mittaisen maskinäyttelemisen kurssin. Opiskelimme lyhyesti *commedia dell'arte*- ja neutraalimaskeja, mutta kurssin pääpaino oli klovneriassa. Klovnerian harjoittamisella on sen jälkeen ollut suuri osuus oman ammatti-identiteettini uusiutumisessa ja laajentumisessa. Kurssilla jouduin menemään kohti itselleni kaikkein pelottavimpia ja vaikeampia asioita näyttelijäntyössä ja kohtaamaan ennakkokäsitykseni omasta näyttelijyydestäni. Tulin tietoisiksi itselleni asettamistani ruumiillisista ja henkisistä rajoituksistani. Voisi sanoa, että olen syystä tai toisesta "diagnosoinut" itseni tietynlaiseksi näyttelijäksi. Hetket, joissa kurssilla koin ylittäneeni itseni ja kykenin päästämään irti näistä kuvitelluista rajoista, olivat minulle hyvin voimaannuttavia kokemuksia. Kurssin jälkeen olen jatkanut klovnerian harjoittelua ja esiintynyt omalla klovnihahmollani koulun ulkopuolella. Klovneriasta olen saanut vaikutteita myös muuhun näyttelijäntyöhöni.

Tässä luvussa käyn läpi Gassotin kurssilla tapahtuneita kauhun ja onnistumisen hetkiäni. Käyn läpi harjoittelussa syntyneitä oivalluksiani. Pohdin, mitä apuja olen saanut näistä harjoitteista muuntautumiseeni ilman maskeja. Kuvailen myös klovnihahmoni Riitta Jakomäen syntymisen prosessin. Tietoni *commedia dell'arte*sta ja neutraalimaskeista eivät perustu laajaan ymmärrykseen niiden perinteistä, vaan olennaista tässä kohtaa ovat oivallukset, joita näiden apuvälineiden kanssa harjoitteleminen synnytti. Jokainen näistä kolmesta lajista toimii omalla tavallaan työkaluna, jopa eräänlaisena "lääkkeenä" joillekin diagnooseille, joita olen tehnyt omasta näyttelijyydestäni. Lääke ei välttämättä ole "parantanut" minua, eivätkä kaikki diagnoosini välttämättä ole lakanneet kokonaan olemasta. Olen kuitenkin oppinut hyväksymään omia erityisyyksiäni, jotka ennen olen arvottanut negatiivisiksi. Paikoitellen olen onnistunut kääntämään nämä erityisyydet myös hyödyksi.

Gassot on opiskellut neutraalimaskeja, *commedia dell'arte*a ja klovneriaa Jacques Lecoqin koulussa Pariisissa. Siksi käytän tässä luvussa lähdemateriaalina Lecoqin teosta *The Moving Body*. Kaikki suomennokset ovat omiani.

Seuraa siis sairaskertomus: tarina voimaantumisen eli siitä, kun jostain minulle kaikkein kauheimmasta näyttelijäntyössä tuli minulle erityisen kaunista ja rakasta, joka on määritellyt minulle oman näyttelijäntyöni aivan uudella tavalla ja avannut uusia mahdollisuuksia muuntautumistytölle.

### 3.1 Sairaskertomus

**Oma diagnoosi:** "Epäfyysinen", rentoutuessaan kömpelö, ulkoisesti epäviehättävä naisnäyttelijä

**Lääke:** Neutraalimaskit

**Hoito-ohje:** Pelkkien mekaanisten maneerien sijaan kokonaisvaltainen ruumiillisuus muuntautuessa.

Jacques Lecoq, jonka koulussa Gassotkin on opiskellut, kuvaa neutraalimaskia seuraavasti:

"It is a face which we call neutral, a perfectly balanced mask which produces a physical sensation of calm. This object, when placed on the face, should enable one to experience the *state of neutrality* prior to action, a state of receptiveness to everything around us with no inner conflict." (Lecoq 2001, 36.)

" You take on the neutral mask as you might take on a character, with the difference that there is no character, only a neutral generic being." (mts. 38.)

Harjoittelimme neutraalimaskilla jokainen oppilas yksitellen muiden katsoessa. Harjoitteet olivat erilaisia toimintoja ja aistimisia ympärilleni kuvitellussa tilassa. Yhden näistä harjoitteista olen kuvannut työpäiväkirjassani seuraavasti: "Nukun lattialla. Herään. Nousen ylös. On sumua. Kävelen sumussa. Sumu hälvenee ja edessä on meri. Heitän kiven mereen." Gassotin mukaan näiden harjoitteiden tarkoitus oli mielikuvittelun avulla ruumiillistaa annetut aistimukset ja toiminnot. Neutraalimaski ei arvota, eikä sillä ole suhdetta mihinkään. Se ei ole puolesta eikä vastaan vaan se on avoin kaikelle ympärillään.

Gassot korosti, että maskin nimestä huolimatta emme hae mitään neutraalia ruumiillisuutta, sillä sellaista ei ole olemassakaan, vaan omaa kannatteluamme ja tapaamme kantaa maskia. Olennaista on suhde tilaan. Vaikka tarkoitus ei ollut pyrkiä mihinkään tietynlaiseen lopputulokseen, maskin kanssa työskentelyyn liittyy joitakin lainalaisuuksia. Esimerkiksi maski kasvoilla ei saa puhua, se vaatii hidasta liikettä, eikä se kestä epäröintiä.

Lecoq sanoo, että kun opiskelija on kokenut ruumiinsa neutraalin aloituspisteen, hän vapautuu. Neutraalimaskin avulla näyttelijä voi vapautua ongelmista suhteessa omaan ruumiiseensa. Lecoq väittää, että jos harjoite on onnistunut, näyttelijän kasvot ovat kauniit ja vapaat, sillä maski on poistanut hänestä jotakin keinoitekoista. "The neutralmask, in the end, unmasks!" (mts. 36-38.)

Neutraalimaskeilla harjoittellessa minun oli vaikea ajatella, että siinä ei pyritäisi johonkin

tietynlaiseen lopputulokseen. Minulle oli todella mysteeri, kuinka maski voisi vapauttaa minut omista ruumiillisista komplekseistani. Tätä käsitystäni vahvisti vielä palaute, jonka sain Gassotilta erään harjoitteen jälkeen. Hän sanoi, että tarvitsisin enemmän kannatusta, ikään kuin työntyisin tilaan, työntäisin ilmaa edessäni. Maskin kanssa harjoittelemisen ja saamani palaute tekivät minut lähinnä hyvin tietoiseksi omista ruumiillisista komplekseistani, mutta eivät vapauttaneet niistä. Tehdessäni harjoitteita mielessäni juoksivat ajatukset keskivartalolihavuudestani, huonosta ryhdistäni ja yleisestä ruumiini löysyydestä ja epä-atleettisuudesta. Ruumiilliseen epävarmuuteeni tuossa tilanteessa liittyi myös pelko kömpelyydestä: jos antaisin kehoni vain olla ja päästäisin irti kontrollista, saatan horjahtaa, mikä taas muka olisi merkki huonosta kehonhallinnasta. Gassotkin huomioi, että noustessani seisomaan edelläkuvailmassani harjoitteessa olin heti nostanut käteni keskivartaloni suojaksi. Itse en tätä tiedostanut. Saamani palaute liian vähäisestä kannattelusta ei viitannut minulle siihen, että hakisimme omaa neutraalia kannatustamme, vaan jotakin tietynlaista ruumiinestetiikkaa. Ymmärrän kannattelun keinotekoisena ryhdin säilyttämisenä, joka salpaa hengitystä ja aiheuttaa minulle epämukavan, jäykän tunteen yläruumiiseeni. Se, että olin yrittänyt inhiboida ruumiini reaktioita harjoitustilanteessa, ei ollutkaan riittänyt.

Vaikka minulle ei näiden lyhyiden kokeilujen aikana täysin auennutkaan neutraalimaskien tarkoitusperä, enkä kokenut ruumiillista vapautumista ainakaan Lecoqin kuvailemalla tavalla, omien ruumiillisten kompleksieni tiedostaminen on jo sinänsä oivallus, jonka teen työssäni aina uudestaan. Minulle oli tärkeää, että sain tutkia olotilaa, jonka epävarmuuden ja häpeän kokeminen minussa tuottaa. Haluaisin vielä kyetä tekemään nämä havainnot arvottamatta niitä. Harjoitteesta saamani tieto on osoittautunut tärkeäksi muuntautumistani tutkiessani. Tähän palaan tarkemmin myöhemmin tässä luvussa, kun käsittelen kokemuksiani klovnerian opiskelussa.

Oivalsin paljon myös katsoessani kurssitovereitani harjoittelemassa neutraalimaskeilla. Maski kasvoilla ruumiin piirteet korostuvat ja liikkeet suurenevat. Kun en nähnyt minulle tutun ihmisen kasvoja, vaan ainoastaan hänen ruumiinsa, hän näyttäytyi aivan toisenlaisena. Minkäänlaiseen muutokseen ei oltu silti pyritty. Mies muuttui silmissäni naiseksi ja kurssimme pisimmästä miehestä tuli suorastaan jättiläinen. Muutokset olivat niin valtavia, että siinä oli jopa jotain taianomaista. Jonkun kurssitoverini harjoitteen jälkeen muistan Gassotin sanoneen, että "nyt siellä näyttämöllä oli kyllä joku muu kuin sinä". Tästä intoutuneena aloin miettiä, miksi neutraalimaski saa aikaan vaikutelman muuntautumisesta ja kuinka tuon havainnon voisi hyödyntää muuntautumistyössä yleensä. Yksi elementti riitti luomaan illuusion muuntautumisesta. Näyttelijä näyttäytyi minulle jonakin toisena, vaikka oikeastaan vain hänen oma ruumiinsa ominaisuudet ja liikkeen laatu näkyivät entistä kirkkaampina. Ymmärsin, että kasvoilla on valtava rooli, kun tulkitsemme ihmistä tai fiktiivistä roolihenkilöä. Olen tämän kokemuksen jälkeen pohtinut ja käytännössä harjoitellut,

kuinka saavuttaa muuntautumistyöhön sellaista kokonaisvaltaista ruumiillisuutta, ettei ruumiini ole vain kasvojeni jatke vaan roolihenkilöni habitus säilyisi elinvoimaisena, enkä toteuttaisi muuntautumista vain mekaanisesti toistettavien fyysisten maneerien avulla. Vapaan näyttelemisen prosessin toteutuminen roolinrakentamisen vaiheessa on toiminut tämän asian tärkeänä mahdollistajana. Tätä pohdintaa jatkan opinnäytteeni viimeisessä luvussa.

**Oma diagnoosi:** Ei osaa tyyppinäytellä kokonaisia hahmoja/karikatyyrejä, ei osaa näytellä miestä

**Lääke:** Commedia dell'arte

**Hoito-ohje:** Leiki ja mielikuvittele, salli irrationaalisuus!

Lecoqin koulussa commedia dell'artea ei opiskella ns. perinteiden mukaisesti. Lecoqin mukaan ns. italialaisen tyylin ja sen mukanaan tuomien kliseiden levitessä kouluun opiskelemaan tulevat oppilaat ovat usein käyneet jonkun lyhyen kurssin commedia dell'artea. Kun he sitten Lecoqin koulussa laittavat nämä maskit päähänsä, heidän käsityksensä perinteestä lukitsevat heidän harjoitteluaan ja näyttelemistään. Siksi Lecoq työskentelee oppilaiden kanssa myös maskeilla, jotka opiskelijat itse tekevät kuvittelemistaan hahmoista, joita haluaisivat näytellä, ja joilla ei ole mitään tekemistä commedia dell'arten kanssa. Lecoq sanoo myös, että kukaan meistä ei voi tietää, miten näitä perinteikkäitä lajeja tehtiin satoja vuosia sitten. Siksi on tärkeää, että löydämme ne itsellemme ja omassa ajassamme. (mts. 98, 108, 112.) Myös Gassotin kurssilla naamiot toimivat vain työkaluina erilaisten energiatasojen etsimisessä. Koin hänen Lecoqilta perityn näkemyksensä hyvin vapauttavana. Toisin kuin neutraalimaskeilla harjoitellessa, minusta tuntui, että emme pyrkineet mihinkään valmiiseen muottiin. Maskeilla harjoiteltiin improvisoiden ja tunnilla vallitsi ihana leikillinen tunnelma, joka minusta loi tilaa kaikkien persoonalliselle mielikuvittelulle ja hassuttelulle. Lecoq kutsuukin commedia dell'artea "lapsuuden taiteeksi" (mts. 111). Koska ns. italialaisesta perinteestä ei kurssillakaan puhuttu, enkä ole siihen liioin tarkemmin muuallakaan tutustunut, en käsittele nyt commedia dell'artea sellaisena, kuin se on perinteissä ymmärretty, vaan keskityn omiin kokemuksiini Gassotin kurssilla.

Commedia dell'arte-maski vapauttaa arkipäiväisen ilmaisun rajoista (monimuotoisempi ihmiskuva, HUOM HUOM!). Maskin kanssa ei voi puhua omalla äänellä, ei kävellä tai liikkua omalla arkisella tavalla. Niin sanottu psykologisoiminen ei ole maskien kanssa mahdollista. Koska ilmeet eivät näy, hahmo täytyy ratkaista toisella tavalla. Ei vain hymyillä vaan kuollaan nauruun! (mts. 111-113.)

Commedia dell'arte maskien on siis ymmärrykseni mukaan tarkoitus avata mahdollisuuksia monenlaiselle olemiselle. Lecoq sanoo, että maskin lisäksi myös kaikenlaiset toppaukset ja

yliampuvat rooliasut voivat auttaa muuttamaan näyttelijän omaa ruumiinkuvaa näyttelemisen hetkessä, jolloin hän uskaltaa tehdä asioita, joita ei muuten uskaltaisi tehdä (mts. 117). Kirjoitin työpäiväkirjaani Gassotin näkemyksiä näiden maskien kanssa näyttelemisestä: Maskin kanssa improvisoidessa tulisi koittaa päästää itsensä tajunnanvirtaan, eikä saisi miettiä mitä seuraavaksi tekee tai sanoo. Kaikki näyttelijän sisäiset suodattimet ja sensurointi pudottavat energian alhaisemmalle tasolle, kuin minkä maski sietää. Energian tulee olla mielummin yli kuin vajaa.

Kaikki Lecoqin ja Gassotin sanat kuulostivat teoriassa hienoilta ja inspiroivilta jo tuolloin, mutta *commedia dell'arte*-maskeilla työskennellessämme olin lähes koko ajan kauhun vallassa. Jo kandissani pohdin mahdollisuuksia vapautua peloistani ja uskomuksistani, jotka olivat estäneet minulta sellaisen suurieleisen, ronskin näyttelemisen, jota *commedia dell'arte*-maskeilla näyttelemisenkin vaatii. Olen pelännyt näytellä itseäni isompaa, rikkoa oman kokoni asettamia rajoja. Olen pelännyt jopa, että näytän rumalta, jos sallin itseni olla iso ja ronski. Lahden kansanopistossa harjoittelimme paljon tyyppinäyttelemistä, jota opettajamme kutsui "hahmon vääntämiseksi". Loimme siis hahmoja tyhjästä ja puhtaasti ulkoisin keinoin. Saimme käyttää toppauksia ja "fyllejä". Sekään ei toiminut minulle vapauttavana niin kuin Lecoq lupaa vaan oli pelkästään lukitsevaa. Isosti ja fylleillä näytellessä koin uskottavuuden painetta: eihän tällaista tyyppiä oikeasti voisi olla olemassa! En uskaltanut harjoitella ja etsiä tyyppiä, koska halusin sen olevan heti kokonainen ja valmis. Koin tällaisen ulkoa-sisään näyttelemisen hyvin ongelmalliseksi, mekaaniseksi ja epämotivoivaksi, jopa tyhjäksi ja merkityksettömäksi.

Pelkään, etten ole hauska, kekseliäs tai nokkela, enkä siksi ole ennen useinkaan kyennyt antautumaan tajunnanvirran vietäväksi improvisoidessani. Pelkään ikäviä yllätyksiä, joita tajunnanvirta saattaa tuoda mukanaan. Pelkään tajunnanvirran mukanaan tuomaa irrationaalisuutta. Sanalla sanoen, pelkään, että nolaan itseni.

Ennen kuin aloitimme maskeilla harjoittelun Gassot kertoi meille suurpiirteisesti, millaisia hahmot perinteen mukaan ovat kunkin maskin takana. Kokeilin pari kertaa turvallisemmiksi kokeamiani hahmoja. Kokemukset näillä hahmoilla improvisoinnista eivät olleet erityisen mukavia. Olin melko lukossa ja sensuroin itseäni liikaa erityisesti puheen tasolla. Hahmoja valitessani huomasin vältteleväni korkean statuksen omaavia ja erityisen maskuuliinisia hahmoja. Tiedostin silloin uskomukseni, että maskuliinisuus ja miehen näytteleminen tuovat mukanaan vaatimuksen itseni ruumiillisesta isontamisesta ja itsevarmuudesta. Erityisesti Pantalonen maskin kiersin kaukaa. Perinteen mukaan Pantalone on pihä, vanha ja irstas mies. Päivämme läheni jo loppuaan, kun pahin tapahtui. Gassot tarttui Pantalone-maskiin ja mumisi: "Kuka ei vielä oo koittanut tätä, tää on semmonen, että tää pitäs kaikkien kokeilla...Ella!"

Onnekseni minun ei tarvinnut mennä lavalle yksin vaan kurssikaverini Antti Autio tuli kanssani

improvisoimaan toisella hahmolla. Tässä improvisaatiossa lopulta oivalsin mistä koko harjoittelussa oli kysymys. Gassotin tuki auttoi sekä ruumiillisen että puheen ja ajatuksen tasolla tapahtuvan tajunnanvirran avaamisessa. Uskon, että ilman noin valtavaa apua opettajalta näitä oivalluksia ei olisi päässyt tapahtumaan. Gassotin tunneilla ei heitetty opiskelijoita improvisoimaan keskenään ja annettu palautetta jälkikäteen, vaan hän huuteli koko ajan huomioita ja ehdotuksia ruumiilliseen ilmaisuun sekä esitti tiuhaan tahtiin kysymyksiä hahmoillemme, jotta löytäisimme hahmon mielen logiikan. Tärkeää minulle oli, että hänen ehdotuksensa ja kysymyksensä kumpusivat niistä havainnoista inspiroituneena, joita hän teki katsoessaan tekemistäni. Hän tarttui kunkin opiskelijan omaan tyyliin tehdä ja vahvisti ja vei kommentteillaan eteenpäin kunkin erityislaatuista. Gassotin kysymysten ja Antin improvisoiman puheen inspiroimana tajunnanvirtani vihdoinkin avautui, eikä järjellinen ajattelu enää ehtiinyt lauseiden väliin. Antauduin leikille ja mielikuvittelulle. Uskalsin myös olla isompi ja ilmeillä tavalla, jolla en olisi ilman maskia uskaltanu, vaikkakin koin ruumiini vielä jokseenkin staattiseksi ja estyneeksi. Sain kuitenkin esimakua siitä, miltä tuntuu se, että "kehostakin tulee maski" (mts. 117). Ymmärsin myös sen, että ruumiillinen ja sanallinen, puheen kautta ilmenevä tajunnanvirta ovat tiukasti toisiinsa linkittyneinä. Jos sensuroin puheitan, ruumiinikaan ei ole elinvoimainen, koska huomioni on sanomisiini kontrolloimisessa. Sama toimii myös toisin päin.

Commedia dell'arten harjoittelemisen apu muuntautumistyölleni on ollut hyvin konkreettinen ja merkittävä. En halua seurata kliseitä ja pyrkiä heti tekemään kokonaista roolihenkilöä. Haluan antaa itselleni luvan irrationaalisuudelle ja katsoa millaista mielikuvittelua ja leikkiä etsimäni hahmo minussa herättää.

**Oma diagnoosi:** traagisten roolien näyttelijä, ei koomikko, tylsän virtuoottinen

**Lääke:** Klovneria

**Hoito-ohje:** Heikkouksieni löytäminen, näyttäminen ja niiden aiheuttamien kokemusten syventäminen

Tarkan toistamisen taito on aina ollut minulle ominaista näyttelijänä. Pystyn helposti koreografisoimaan tekemiseni ja toistamaan roolisuorituksen samankaltaisena näytöksestä toiseen aina äänenpainoja ja ajoituksia myöten. Jos ohjaaja pyytää minulta esimerkiksi itkuun purskahtamista tarkalleen jonkun tietyn sanan kohdalla, pystyn tekemään ja toistamaan sen. Minusta tuntui pitkään siltä, että näytellessäni mitään ei päässyt tapahtumaan etukäteen harjoitellun ohi. Hetkessä syntymisen vaikutelma, jos sellaista oli, tuli vain siitä, että kykenin mielikuvilla synnyttämään aidonolaisia tunnetiloja. Itkuherkkyyteni ja muun toimivan tunneilmaisun takia minut



ennen Nätyä usein laitettiin näyttelemään traagisia naisia ja herkkiä tyttöjä. En ollut juurikaan näytellyt koomisia roolihenkilöitä. Minulla ei ollut kokemusta siitä, että saisin ihmiset todella nauramaan. Vaikka koin laajentaneeni osaamistani ja kuvaani omasta näyttelijyydestäni kandidatuusiensa aikana, vanhat uskomukset ja käsitykset itsestäni istuivat yhä vahvassa, kun aloitimme Gassotin kurssin klovnerian harjoittelemisella.

Lecoq sanoo klovneista seuraavasti:

"The clown doesn't exist aside from the actor performing him. We are all clowns, we all think we are beautiful, clever and strong, whereas we all have our weaknesses, our ridiculous side, which can make people laugh when we allow it to express itself. --- This discovery of how personal weakness can be transformed into dramatic strength was the key to my elaboration of a personal approach to clowning, involving a search for "one's own clown...." (mts. 145.)

Gassotin tunneilla etsimme omia klovnejamme juuri Lecoqin kuvailemalla tavalla, tai ainakin se toteutui niin minun kohdallani. Gassot ei kuitenkaan paljastanut meille tätä taustalla olevaa filosofiaa heti kättelyssä, vaan se selvisi minulle jälkikäteen kurssin edetessä. Klovnerian opiskelu ja oikeastaan koko maskikurssimme alkoi seuraavalla harjoitteella, jonka olen sääntöineen kirjannut ylös työpäiväkirjaani (tässä vaiheessa meillä ei vielä ollut klovneniä päässä):

"Harjoite:

Tule sisään tuolin kanssa. Vie se johonkin tilassa. Istu. Mene pois.

- Ole mahdollisimman rehellisesti sitä, mitä sillä hetkellä olet ja koet ja tunnet.
- Reagoi aina jotenkin yleisön reaktioihin. Odota reaktion loppumista, ennen kuin jatkat toimintaa. Pidä katse yleisössä koko ajan."

Työpäiväkirjassani oli lueteltuna muitakin klovnerian sääntöjä, mutta en kirjaa niitä tähän, sillä ne eivät ole kokemukseni kannalta olennaisia.

Teoriassa harjoite sääntöineen on varsin yksinkertainen. Ensimmäisellä kerralla se tuntuikin sitä. Kaikki tekeminen meni sääntöjen opettelemisen piikkiin ja kun pyrin olemaan mahdollisimman rehellinen omille tunnetiloilleni tekemisen hetkessä enkä esiintynyt, nauroin hermostustani ja jännittyneisyyttäni purkaen koko harjoitteen läpi, mikä tuntui vapauttavalta. Ongelmat alkoivat, kun seuraavassa vaiheessa sama piti tehdä klovneninä päässä. Nenä toi minulle heti mukanaan yleisön

naurattamisen vaatimuksen, vaikka Gassot ei asiaa erikseen esille nostanut. Nenä aiheutti sen, että tuntui, että heti piti alkaa tekemään jotakin, pyrkiä naurattamaan teoilla yleisökontaktin etsimisen ja säilyttämisen sijaan. Harjoitetta toistettiin samanlaisena uudestaan ja uudestaan, jossain kohtaa jätettiin tuoli pois, ja välillä Marc heitti näyttämölle ehdotuksia samaan tyyliin kuin commedia dell'arte-maskeilla harjoitellessamme. Joka kerta harjoite tuntui valtavalla epäonnistumiselta. Kukaan ei nauranut millegään mitä tein. Yhden harjoituskertani jälkeen en vain pystynyt enää pidättelemään ahdistustani, ja purskahdin hervottomaan itkuun istahtaessani takaisin paikalleni. Haukoin paniikinomaisesti henkeä ja yritin sokeltaa Gassotille jotain, että "ei vaan uskalla yrittää mitään kun tietää ettei ole hauska..."

-Mene takasin sinne.

-Mitä?

-Mene nyt heti takasin sinne. Laita nenä päähän ja tuut uudestaan tuolta kulisseista. Äläkä yritä kasata ittees vaan meet nyt tossa paniikissa sinne!

Mietin, että onkohan tämä nyt ihan asiallista pedagogiikkaa, mutta tottelin. Juoksin kulissiin, asetin nenän takaisin päähäni ja astuin näyttämölle naama räässä ja melkein hyperventiloiden.

- Nyt annat sen itkun ja tärinän tulla sillee ku se tulee! Katso meitä, katso koko ajan meitä.

Päästin ulos rinnassani tunteen paineen ja lakkasin kokonaan pidättelemästä itkua. Suustani pääsi täysin primitiivinen ja outo alkuääni, joka yllätti ja säikäytti minut itsenikin. Kurssikaverini räjähtivät nauramaan.

-Reagoi yleisöön! Joka kerta kun ne reagoi niin reagoit siihen!

Vaistomaisesti lakkasin huutamiseni joka kerta, kun katsomosta kuului naurua. Kun nauru lakkasi, itku pyrki takaisin ulos ruumiista, huusin, joku nauroi ja lopetin taas. Tätä jatkui ehkä useita minuutteja, en tiedä, ajantajuni katosi.

Näin syntyi klovnihahmoni Riitta Jakomäki. Eikä häntä olisi voinut syntyä millään muulla tavalla, ei keksimällä tai etukäteen suunnittelemalla.

Gassot kertoi Lecoq-ajaltaan tarinan, jossa joku oppilas oli tässä samassa klovniharjoitteessa tullut lavalle ja tehnyt kaikkensa, että saisi katsojat nauramaan, temppuillut, kaatuillut ja vitsaillut. Opettaja oli sitten sanonut hänelle: "Get out of there, you're not funny". Opiskelija oli säikähtänyt opettajan kommenttia ja hätäntyneenä alkanut selitellä ja pyydellä anteeksi, johon opettaja sanoi: "Now you're funny." Juuri tästä samasta ilmiöstä oli minunkin kohdallani kyse. Klovnerian tehtävä

on vapauttaa näyttelijä omalta itseltään. Lecoq sanoo, että mitä vähemmän näyttelijä vastustelee, mitä vähemmän hän yrittää näyttellä hahmoa, ja mitä enemmän hän antaa omien heikkouksiensa yllättää itsensä, sitä voimakkaampana klovni tulee esiin. Klovnin tulee aina olla reagoimisen ja yllättymisen tilassa niin, ettei reagoi ennen kuin on saanut siihen motiivin. (mts.145-146.)

Miksi minä sitten vastustelin? Mikä on se oma itse, josta minun piti vapautua, että löydän ja näytän omat heikkouteni ja sitä kautta oman klovnini? Olen äärimmäisen itkuherkkä. Reagoin jännittäviin, ahdistaviin, hervottoman hauskoihin ja onnellisiin hetkiin lähes aina itkemällä. Jos suutun ja alan huutaa, alan myös itkeä. Näтын stand up-kurssin lopussa järjestetyllä julkisella keikalla aloitin numeroni sanomalla: "Jos te ette naura, mä alan itkee. Jos te nauratte, mä alan itkee." Useimmiten pidättelen itkua, koska hävettää olla niin herkkä. Olen myös kova tulkitsemaan ihmisten käytöstä ja reaktioita. Minulla on kova tarve olla pidetty. Jään miettimään erilaisia ulostulojani ja tilanteita, joissa olen sanonut suoraan mitä ajattelen, vaikka se olisikin eriävä mielipide jonkun toisen henkilön mielipiteen kanssa. Jälkikäteen uskon, että minun ajatellaan käyttäytyneen huonosti, ja että minua pidetään ikävänä ihmisenä. Klovneriaan tehdessäni nämä taipumukseni ilmenivät aluksi siten, etten pystynyt olemaan todellisessa kontaktissa yleisön kanssa. Huomioni meni heidän tarkkailemiseensa pohjana ajatus: PITÄKÄÄ NYT MINUSTA! Huomasin myös, että minua häiritsi käsitys, jonka kuvittelin muilla olevan näyttelijyydestäni. Koska minua oltiin nähty vain traagisissa, vakavissa rooleissa, kuvittelin kurssitovereideni ajattelevan, että "eihän tuo ole koomikko, mitä se tuolla yrittää". Tässä ahdistuneessa tilassa en kyennyt aidosti reagoimaan mihinkään. Itkun pidättelyyn, pidetyksi tulemisen tarpeeseen ja epäilyihin omista koomisista kyvyistäni lisäisin vielä uskomukseni omasta taitamattomuudestani improvisoinnissa. Näiden tekijöiden summasta muodostuneessa tilassa olin, kun kokeilin klovneriaa ensimmäisiä kertoja. Kun en enää kyennyt pitämään yllä defensesejäni vaan tunnetila ja pakokauhu tulivat väkisin läpi, Gassot käski minut tässä purkautumisen tilassa uudelleen lavalle. Silloin minun kohdallani toteutui juuri se, mitä Lecoqkin lupaa. Löysin omat heikkouteni ja löysin oman, toimivan klovnihahmoni: Riitta Jakomäki, joka itkee ja kärsii paljon ja järkyttyy lähes kaikesta, vaikka aivastuksesta yleisössä.

Työpäiväkirjani mukaan Gassot sanoi, että se, että on rehellinen omalle todelliselle tunnetilalleen ja tilanteessa syntyville reaktioille, ei tarkoita, ettei klovneriaa tehdessä voisi myös näyttellä. Minun kohdallani klovnihahmolla näyttelemisen tarkoittaa, että korostan sitä ruumiini tilaa, jonka epävarmuus ja heikkouteni näyttäminen minussa aiheuttavat. Tarkoitan tällä tilalla pientä kasaan painumista, jonkinlaista koontoa keskivartalosta, joka aiheuttaa sen, että pää liukuu eteen ja alaspäin niin, että niska lyhenee. Kävelen myös lyhyemmin, maata laahaavin askelin. Tämä ruumiin tila on kutakuinkin sama, jonka löysin neutraalimaskeilla harjoitellessa. Syventämällä tätä ruumiini tilaa muodostui habitus hahmolle, jolle annoin nimeksi Riitta Jakomäki.

Tutkin muuntautumista jo Gassotin kurssin aikana ja olin myös tuonut sen kurssitovereideni ja joidenkin opettajien tietoisuuteen. Pauliina Hulkko sanoi erään klovniharjoitteeni nähtyään, että "tuo on Ella nyt sitä muuntautumista". Koin itsekin Riitan hahmon (klovnerian yhteydessä puhun tavan mukaan hahmosta) onnistuneena muuntautumisena. Sisäinen kokemukseni hahmosta oli se, että olen nyt joissain toisissa nahoissa, kuin olen todellisessa elämässä omana itsenäni. Erikoista on se, että koko hahmon luominen tapahtui vain korostamalla ja outottamalla klovnerian keinoin omaa sen hetkistä mielen loogiikkaani ja habitustani! Muuntautuminen tapahtui puhtaasti omasta todellisesta kokemuksestani käsin, eikä mitään tarvinnut nyhjäistä tyhjästä. Gassot sanoi minulle palautteessa, että koska Riitta on hahmona melko hidas ja matalaenerginen, kaikki hänen pienetkin eleensä, ilmeensä ja liikkeensä saavat valtavia merkityksiä. Hahmon intensiivisyys auttaa näin luomaan muuntautumisen vaikutelmaa. Nyt hahmoa jonkin aikaa tehneenä olen myös oivaltanut, että missään vaiheessa en ole kokenut Riitan kohdalla mitään uskottavuusongelmaa, se ei ole tullut edes mieleeni. Klovninenä ja klovneria lajina sallivat toki erilaista ilmaisua, mutta missään kohtaa en ole kyseenalaistanut Riittaa myöskään kokonaisen hahmona, koska sehän olen minä! Se on yksi kokemus omasta itsestäni, jonka olen etäännyttänyt itsestäni klovnerian, näyttölemisen ja liioittelun keinoin.

Klovnerian tekeminen ei suinkaan ole ollut kurssin onnistumisten jälkeen pelkästään onnea ja autuutta, ja paljon on vielä opittavaa. Heti, jos alan esittää ja näyttellä Riittaa liiaksi, yleisökontakti ja komiikka katoavat, koska silloin en ole täysin rehellinen omalle sen hetkisellemme kokemukselleni, tunnetiloille ja reaktioille. Minun ei pidä esittää liikaa, vaan antaa esiintymistilanteen aiheuttaman ruumiillisen ja henkisen kokemuksen syntyä minussa, ja sitten syventää sitä. Olen myös huomannut, että Riitan esittäminen harvoin onnistuu, jos minua ei jännitä tarpeeksi. Onneksi niin vahvassa yleisökontaktissa näyttöleminen on yhä niin pelottavaa, ettei minun ole vielä tarvinnut etsiä tähän ongelmaan ratkaisua.

Riitan hahmon luomisen jälkeen olen huomannut, että ruumiin tila, josta muotoutui lopulta Riitan habitus, on vaikuttanut myös muiden näyttölemieni hahmojen habitukseen. Esimerkiksi *Hipsterien* Virpillä on hyvin samanlainen habitus, jota onneksi hiukan muokkaa eri suuntaan Virpin erilainen mielen logiikka. Esimerkiksi Virpi on hyväntuulisempi kuin Riitta, ja siksi Virpin liikkeissä on eriaista rentoutta ja laajuutta. Myös *Lokin* hahmoja etsiessä havaitsin erään hahmon kohdalla olevani viemässä sen habitusta tähän tuttuun suuntaan. Tämän minulle ominaisen ruumini tilan tiedostaminen neutraalimaskien ja klovnerian avulla on osoittautunut tärkeäksi. Koska tiedostan tämän maneerin, voin välttää sen toistamista muissa rooleissa, jolloin muuntautumistyölleni vapautuu uusia ulottuvuuksia.

Lecoq kertoo, että harva hänen koulunsa oppilaista jatkaa klovneriaa koulun jälkeen, mutta

klovneria ja maskit jättävät hänen mielestään jälkensä ja henkensä oppilaisiin (mts. 153). Itse olen jatkanut Riitta Jakomäellä esiintymistä tuon lyhyen kurssin jälkeenkin. Klovnerian tekeminen on myös vaikuttanut valtavasti näyttelemiseeni ja muuntautumistyöhöni yleensä. *Lokki* perustuu klovnerian kanssa samankaltaiseen yleisökontaktiin. Sen puitteissa olen myös havahtunut tutkimaan, millaisia muita syvennettävissä olevia ruumiin tiloja minusta itsestäni on löydettävissä ja siirrettävissä näyttelemiini roolihenkilöihin. Roolille löytyvä lähtöpiste, joka intuitiivisesti valikoituu jokaiselle hahmolle omasta ruumiistani ja mielestäni käsin, saa aikaan prosessin, johon ei tarvitse liittää mitään keksittyä (esimerkiksi maneeria, puhetyyliä tai asenteita), vaan roolin osat pääsevät syntymään orgaanisesti ja vapaasti. Näitä lähtöpisteitä ja niistä lähtölaukauksen saaneita prosesseja perehdyn tutkimaan tarkemmin seuraavassa luvussa.

Riitta Jakomäen paikoittainen pienieleisyys on myös vakuuttanut minua enemmän siitä, että muuntautumisen ei tarvitse aina johtaa suurielisen ja yliampuvan hahmon tekemiseen, kuten *commedia dell'artessa*, vaan muuntautumisen voi toteuttaa myös intensiivisemmin ja hienovaraisemmin, lähempänä sitä olemisen tapaa, jota kutsun arkiseksi ilmaisuksi.

Klovneriaan ja maskeihin tutustuminen oli minulle voimaannuttava kokemus, koska sain luopua uskomuksista joita minulla oli omasta osamisestani. Kohtasin asioita näyttelijäntyössä, jotka ovat olleet ja yhä edelleen ovat minulle vaikeita. Altistuin häpeän kokemukselle, jotta voisin päästää siitä irti, jopa hyötyä siitä. Aivan kuten kirjoittaessani voimaannuttavista kokemuksistani Lindforsin urbaanien tanssien tunneilla, klovneria- ja maskikurssin läpikirjoittaminen oli hyvin ruumiillinen kokemus. Nauroin ja itkin muistoilleni, ja minun alkoi tehdä mieli palata äkkiä Riitta Jakomäen nahkoihin ja yleisön eteen. Uskon klovnerian voimaan vapautumisen ja voimaantumisen mahdollistajana myös yleisölle. Olisi hienoa, jos Riitta Jakomäen katseleminen ja hahmon kanssa tilanteiden yhdessä kokeminen mahdollistaisi katsojassa kokemuksen, että "jos tuokin (näyttelijä) uskaltaa näyttää, heikkoutensa ja naurettavuutensa ja luopua häpeästä, miksen minäkin voisi". Lecoq sanoo, että klovni, joka epäonnistuu ja näyttää heikkoutensa yleisön edessä, antaa katsojalle ylemmyydetunnon kokemuksen (mts. 146). Itse ajattelen saman asian niin, että klovnerian kautta klovnin takana oleva näyttelijä laskeutuu samalle tasolle katsojien kanssa, pois jalustalta yhdessäkokijaksi. Klovneriaan kuuluva tilanteeseen ja yleisöön aidosti reagoiminen vierastaa mekaanisuutta, jonka itse miellän isoksi osaksi virtuoottisuutta. Oikeastaan klovnerian harjoittelu ja sen vaikutus muuhun näyttelijäntyöhöni on aiheuttanut sen, että haluan määritellä virtuoottisuuden ja näyttelijän tekniikkani uudelleen. Virtuoottisuus tarkoittaa minulle nykyään sitä, että pystyn reagoimaan hetkessä syntyviin sisäisiin ja ulkoisiin ärsykkeisiin ja käyttämään niitä huolimatta etukäteen suunnitelluista omista ja teoksen raameista. Tekniikka ja

näyttelemisen hetkessä eläminen eivät ole vastakkaisia, toisensa poissulkevia asioita, vaan hetkessä eläminen kuuluu tekniikkaani.

## 4. Lokki: reittejä muuntautumiseen

Viisi vuotta sitten pääsin opiskelemaan Nätylle, ja ystäväni Eero valittiin Teatterikorkeakoulun näyttelijäntaiteen koulutusohjelmaan. Silloin Eero kysyi minulta, haluaisinko viimeisenä opiskeluvuotena tehdä hänen kanssaan Anton Tšehovin *Lokin*. Alkuperäinen ajatus oli, että Eero näyttelisi kaikki miesroolit ja minä naisroolit. *Lokki* oli meille molemmille tärkeä näytelmä, ja olimme käyneet keskustelua sen teemoista ja hahmoista ennenkin. Olemme nähneet näytelmästä tahoillamme useita versioita, ja molemmat näytelleet siinä kerran. Pyysimme ohjaajaksi ystävämme, ohjaajaksi opiskelevan Henri Tuulasjärven. Emme valinneet näytelmää siksi, että olisimme vielä siinä vaiheessa halunneet viestittää sillä mitään suurempaa sanomaa. Syyt *Lokin* tekemiselle kumpusivat siis puhtaasta innosta ja näyttelijäntyöllisestä kunnianhimosta, mikä osoittautui odotettuaikin hedelmällisemmäksi maaperäksi taiteelliselle työskentelylle.

Avaan tässä luvussa ensin sitä, kuinka esityksen valmistaminen eteni ja millaisesta esityksestä on kyse. Sitten syvennyn tarkemmin *Lokissa* tekemääni muuntautumistyöhön ja siinä näyttelemieni hahmojen rakennusprosesseihin.

### 4.1 Prosessin eteneminen

Aloitimme harjoitukset kokoontumalla lukemaan näytelmää läpi, keskustelemaan sen teemoista, hahmoista ja kunkin tavoitteista ja kiinnostuksen kohteista projektin suhteen. Päätimme, että näytteisimmekin Eero kanssa molemmat kaikkia rooleja. Opettelimme Eeron kanssa koko tekstin alusta loppuun kesän ja alkusyksyn 2015 aikana. Henri pyysi meitä tuolloin myös miettimään, mitkä hahmot tai näytelmän kohtaukset, jopa yksittäiset repliikit, meitä eniten kiehtoivat ja herättivät meissä halun näytellä.

Erityisesti Henrille oli tärkeää, että tekisimme *Lokistamme* komedian. Oman hauskuutensa esitykseemme toki tuo sen tyylilaji, joka syntyy jo pelkästään siitä, että Eerolla ja minulla on näyteltävänä niin monta roolia. Jo hahmojen vaihtaminen näkyvillä on yleisöstä huvittavaa. Roolihenkilöt on monilta osin tehty yliampuviksi. Suurieleisyys tuntui välttämättömältä, jotta saimme hahmojen olemukset eroamaan riittävästi toisistaan. Avain *Lokin* koomisuuteen löytyi ehkä juuri "muuntautumispakon" avulla. Keskittymisemme meni harjoituksissa pitkään vain roolihenkilöiden olemuksen etsimiseen. Niin teksti kuin roolihenkilöiden tunnetilatkin jäivät tavallista pienemmälle tietoiselle huomiolle. Puheeseen ei jäänyt tilaa patetialle, joka on usein raskauttanut näkeämiäni versioita Tšehovin klassikoista. Pääosa on tällöin ollut tekstillä ja sillä, mitä sanotaan, eikä sillä, miten sanotaan.

Parin ensimmäisen harjoitusviikon ajan pidimme kiinni siitä, että me Eeron kanssa näyttelisimme molemmat kaikkia rooleja. Harjoitusten edetessä tietyt hahmot alkoivat kuitenkin resonoida enemmän Eerossa kuin minussa ja toisin päin. Lopulta meille molemmille vakiintui kolme omaa roolihenkilöä, ja vain yhtä näyttelemme esityksen aikana molemmat.

Joutuimme luopumaan myös kunnianhimoisesta tavoitteesta näytellä Tšehovin teksti kokonaan alusta loppuun. Kun meidän versiomme aiheet alkoivat kirkastua meille ja tietyt hahmot ja niiden väliset suhteet ja kohtaukset alkoivat nousta esiin niin sanottuina kuumina kohtina, koko näytelmän esittäminen sellaisenaan ei tuntunut enää mielekkäältä tai perustellulta. Luovuimme lopulta kokonaan kolmesta Tšehovin kirjoittamasta hahmosta.

Koko prosessin ajan jokaisen viikon ensimmäinen harjoituspäivä oli todellinen kill your darlings-päivä. Teimme aina dramaturgiset päätökset kaikki kolme yhdessä. Meistä kolmesta minä olin se, joka otti poistot ja muutokset kaikista raskaimmin. Seuraavana päivänä en kuitenkaan enää muistanut kaikkea sitä materiaalia, joka oli päätetty poistaa. En myöskään koe, että opetellut repliikit ja muu tehty työ olisi mennyt hukkaan poistettujen kohtauksien ja hahmojen kohdalla. Jos emme olisi lähteneet tekemään teosta kokonaisuudessaan, *Lokista* ei olisi tullut sellainen kuin se nyt on. Sille ei olisi muodostunut tällaista tyyliä eivätkä siitä olisi nousseet juuri nämä teemat ja kuumat kohdat. Emme siis olisi löytäneet juuri sitä meidän *Lokkiamme* ja niitä asioita, joita se meissä herättää.

Tämän pitkän, mutta tarpeellisen prosessin seurauksena meidän *Lokkimme* aiheeksi muotoutui minulle vähitellen sen roolihenkilöiden suhtautuminen elämään ja kuolemaan. Työlään ja usein lukitsevan etukäteisen roolianalyysin tekemisen sijaan keskityin tarkkailemaan näyttämöllä, kuinka roolihenkilöni suhtautuvat valitsemaani aiheeseen. Näiden pohdintojen myötä roolihenkilöt kirkastuivat ja saivat uusia nyansseja. Psykologisointiin riitti tällainen yksinkertainen juttua palveleva logiikka, joka antoi raamit, joiden sisällä mielikuvitus sai vapaasti leikkiä näyttämötilanteessa. *Lokin* repliikeissä ei myöskään ole juuri rivienvälisyyksiä, vaan kaikki mitä halutaan sanoa, sanotaan ääneen. Siksikään en kokenut tekstin tarkkaa etukäteistä tietoista tulkittamista tarpeellisenä.

Olen ylpeä siitä työnjaosta, jota noudatimme pienen työryhmämme kanssa. En halua edes puhua näyttelijän emansipaatiosta, sillä Henri ei ole ohjaaja, josta tarvitsee emansipoitua. Alusta asti oli selvää, että olemme kaikki tasapuolisia työryhmän jäseniä. Teimme kokonaista esitystä, emmekä vain toteuttaneet omia tonttejamme. Lokki on todella meidän kaikkien yhteinen taideteos.

#### **4.2 *Lokin* yleisösuhte**

Lokissa yleisösuhte on olennainen osa esitystä. Siinä ei ole neljättä seinää, vaan yleisö on



esittämillemme roolihahmoille yhtä tosi kuin ne ovat toisilleen. Minä ja Eero suuntaamme puhetta ja toimintaa yhtä lailla katsomoon kuin toisillemme. Annamme myös yleisön reaktioiden vaikuttaa meihin näyttämöllä samalla tavoin kuin klovneriassa annetaan. Yleisön ollessa hyvin lähellä ja nähtävissä siitä kykenee (tai ainakin kuvittelee kykenevänsä) aistimaan näyttämön tapahtumien aiheuttamat tunnelman muutokset ja yksittäisetkin reaktiot, joiden saatan vuorostaan antaa vaikuttaa näyttelemiseeni. Roolihenkilöt vaikuttuvat yleisön reaktioista ja reagoivat sitten itse. Näin kulloinkin yleisö tavallaan kertoo minulle Lokin tarinaa. He kertovat, mikä on koskettavaa ja mikä on hauskaa. Olen kokenut roolihenkilöiden myös syvenevän tätä kautta. Niistä tulee enemmän kuin teknisesti toteutettu kuori, koska ne reagoivat, eivät vain näyttämön tapahtumiin, joista suuri osa on ennalta sovittuja, vaan myös yleisöön. Vaikka se olen minä, näyttelijä, joka reagoin, reagoinnin tapa riippuu siitä roolihenkilöstä, jota kulloinkin näytelen. Tämä onnistuu vain jos roolihenkilö on kirkas ja muuntautuminen on onnistunut.

### **4.3 Jännityksen kanavoiminen**

Lokin esittämistä jännittää aina. Siinä ei ole mitään näyttämötekniikkaa, vain hyvin pelkistetty lavastus ja kaksi näyttelijää. Valot ovat sen tilan valot, missä sitä kulloinkin esitetään. Katsojat ovat samassa valossa ja ensimmäinen rivi on metrin etäisyydellä näyttämöstä. Katsojat näkevät kaiken mitä me teemme ja me näemme katsojat. Koskaan ennen en ole ollut näin esillä näytellessäni, tai niin välittömässä kontaktissa yleisön kanssa. Siksi Lokin esittäminen on erityisen jännittävää. Voin fyysisesti pahoin ennen jokaista esitystä.

Lokin myötä olen oppinut paljon jännityksen kanavoimisesta. Ensinnäkin sitä on turha yrittää suitsia tai hengitellä pois, siitä se vain pahenee. Pahinta mitä voin tehdä on se, että yritän peittää katsojalta ruumiissani näkyvät jännittämisen merkit. Tällainen pidättelemisen on minulle valtava este, jos haluan kyetä reagoimaan vapaasti ja spontaanisti näyttämön tapahtumiin. Ruumis on jännittynyt ja ylikontrolloitu, eikä henki kulje. Tästä epämukavasta fyysisestä olosta seuraa myös henkinen epävarmuus. Esitys saattaa toteutua suunnitellusti, mutta oma osuuteni on ollut vain siisti tekninen suoritus, valmiiksi ohjelmoitu reitti, jota pitkin kuljen. Siitä puuttuvat hetkessä syntyvät reaktiot suhteessa Eeroon ja yleisöön, ja sitä kautta itseni ja kanssänäyttelijäni yllättäminen sekä psykofyysisen kokonaisuuteni ja kokemukseni aito jakaminen näyttelemisen hetkessä. Jännitys ja epävarmuus aiheuttavat joskus myös sitä, että alan pienentää roolihenkilöitäni, koska kuvittelen, että katsojat pitävät niitä liian outoina ja hämmäntävinä. Silloin ne rupeavat herkästi rakoilemaan, kadotan niiden perusolemuksen. Roolihenkilöiden maneerien sijasta omat maneerini puskevat pintaan, ja muuntautuminen kärsii.

Olen oivaltanut, että omat maneerini ovat selviytymiskeinoja, joihin tartun, kun epävarmuus

iskee. Ne ovat jotakin tuttua, jotka olen joskus jostakin syystä todennut hyviksi. Tilanteista, joissa kadotin roolihenkilön selvisin usein palauttamalla huomioni sen ytimeen, joka voi konkretisoitua minulle joko fyysisenä tai henkisenä ominaisuutena. Esimerkiksi Ninan kohdalla tämä ydin on löydettävissä hänen käsimaneeerissaan. Hetken siihen keskittytyäni Ninan muutkin ominaisuudet alkavat löytyä ja saan palautettua itselleni tunnun roolihenkilön perusolemuksesta. Omien maneerien sijasta voin tehdä turvasataman johonkin näyttelemäni roolihenkilön fyysiseen tai henkiseen ominaisuuteen.

Terveen jännityksen oireiden tulee mielestäni antaa purkautua ja elää näyttämöllä katsojien edessä. Haluan vapauttaa ruumiini kokemaan jännityksen ja antaa välittäjäaineille vallan myllätä ruumiissani. Minun jännitykseni on sellaista, että se saa ruumiini lihakset tärisemään kuin lehdet tuulessa, hengitykseni kiihtymään enkä välttämättä täysin hallitse ääntäni. Tällainen osittainen kontrollista luopuminen on toki parempi kuin psykofyysisen kokonaisuuden suitsiminen ja sitä kautta minussa olevien luontaisten impulssireittien tukkiutuminen. Lokissa jännityksen ruumiilliset oireet tislautuvat näyttelemäni hahmon läpi ja tulevat ulos jonakin uutena, hetkessä syntyneenä, tehden roolihenkilöstä entistä kokonaisemman. Ruumiissani elävät siten rinnakkain ennaltaopeteltu, teknisesti toteutettu roolihenkilön peruolemus ja hetkestä syntyvä aito kokemus, jotka vaikuttavat vastavuoroisesti toisiinsa.

#### **4.4 Hahmonrakennusprosessit ja muuntautuminen käytännössä**

Lopullisessa *Lokin* versiossa näyttelin neljää roolihenkilöä: Nina Zareznajaa, Irina Arkadinaa, Dornia ja Sorinia. *Lokki* on ollut otollinen maaperä tutkia oikein perinpohjin omia keinojani muuntautua. Koska meitä näyttelijöitä on vain kaksi, roolihenkilöiden on ollut pakko erota riittävästi toisistaan, jotta katsoja voi ymmärtää ja seurata tarinan kulkua. roolihenkilöiden ei kuitenkaan haluttu jäävän pintapuolisiksi raapaisuiksi, vaan halusimme niiden olevan kokonaisia ja täysiä, jotta ne voivat kukin vastata niille muotoutuviin tehtäviin teoksen kontekstissa ja täyttää meidän ja sitä kautta myös toivottavasti katsojien uskottavuusvaatimukset, jotka olivat lopulta hyvin erilaiset jokaisella hahmolla. Kysymys oli roolihenkilöstä riippuen enemmän tai vähemmän kokonaisvaltaisesta muuntautumisesta.

Tässä osiossa käyn läpi roolityöni ja jokaisen näyttelemäni roolihenkilön rakennusprosessit. Käytän tässä apuna seuraavia aihioita, joista jotkut ovat tulleet jo esiin opinnäytteessäni aikaisemmin.

#### **1. Suhteeni roolihenkilöön ennen harjoitusten alkua.**

Jo ennen harjoitusten alkua minulla oli hyvin henkilökohtainen suhde *Lokkiin*, ja joihinkin

roolihenkilöihin oli muodostunut suhde jo aikaisemmin. Joidenkin kohdalla minulla oli etukäteen myös toiveita ja ideoita, kuinka haluaisin ne toteuttaa.

## **2. Intuitiivinen lähtöpiste ja vapaan hahmonrakentamisen eteneminen**

Lähes aina roolityöhön lähtiessäni minulle tulee vahva intuitiivinen näkemys siitä, mistä lähteä roolinrakentamisessa liikkeelle. Kutsun tätä ideaa lähtöpisteeksi. Millaisen roolinrakentamisen prosessin lähtöpiste sai aikaan? Toteutuiko prosessi vapaasti? Mitä esteitä havaitsin? Pääsinkö irti esteistä vai jäivätne ne vaikuttamaan? Vai käytinkö esteitä hyödykseni roolinrakennuksessa?

## **3. Olemus: habitus ja mielen logiikka**

Miten kuvailen lyhyesti roolihenkilön olemuksen eli habituksen ja mielen logiikan, jotka määrittelin ensimmäisessä luvussa? Kuinka esityksen aihe - elämään ja kuolemaan suhtautuminen vaikutti mielen logiikan syntymiseen?

## **4. Muuntautumisen tasojen (ja lajien) ilmentyminen**

Missä muuntautumisen tasoissa operoin roolihenkilöllä? Miten nämä tasot ilmenevät? 1. yhden elementin taso 2. hillitty perusolemus, 3. perusolemus, 4. perusolemus ja nyanssit

## **5. Uskottavuus**

Onko roolihenkilö riittävän kokonainen siihen tehtävään, joka sille teokseen muotoutui? Oliko "sketsihahmoriskiä"?

## **5. Sisäinen kokemukseni muuntautumisesta**

Koenko muuntautuneeni? Onko muuntautuminen siis onnistunut?

## **7. Onko hahmo laajemman ihmiskuvan palveluksessa?**

Eli olenko irtaantunut arki-ilmaisustani?

## **8. Voimaantuminen**

Onko roolihenkilön esittäminen ollut voimaannuttavaa? Tulinko tietoisiksi jostakin estoista roolityötä tehdessäni? Luovuinko jostain tarpeettomasta? Vapauduinko joistain itselleni luomistani rajoituksista?

## **9. Leikki ja mielikuviutus**

Annoinko luvan irrationaalisuudelle ja tajunnanvirralle? Jos en, miksi?

## **10. Virtuottisuusriski**

Vältyinkö pelkältä virtuottisuudelta? Käytinkö jotain omaa heikkouttani tai kömpelyyttäni? Sallinko sen itselleni? Sallinko oman erityisyyteni?

## **11. Onko roolihenkilössä katsojaa vapauttavia elementtejä?**

En käsittele kaikkia aihioita jokaisen roolihenkilön kohdalla enkä välttämättä tässä järjestyksessä, sillä kunkin roolin rakennusprosessi oli omanlaisensa, ja eri asioita nousi tärkeinä esiin. Osa

kysymyksistä myös risteää vahvasti keskenään. Pohdintani ovat jälkikäteistä tulkintaa ja arviointia omasta roolityöstäni ja roolinrakennusprosessin tapahtumisesta. Kaikki seuraavassa läpikäymäni oivallukset ja ajatukset eivät välttämättä ole nousseet tietoisuuteeni harjoitusvaiheessa, jotakin on jopa saattanut syntyä vasta tätä kirjoittaessani. Vapaa hahmonrakennusprosessi pääsee tapahtumaan minussa vain, jos en anna liikaa tilaa tietoiselle itseni tarkkailemiselle. Kokonaisvaltaisesti pystyn havainnoimaan omaa työtäni vasta jälkikäteen.

#### 4.4.1. Nina

Nina Zareznaja on ollut minulle yksi tärkeimmistä *Lokin* henkilöihahmoista. Minua on aina häirinnyt se, kuinka Nina on toteutettu näkemissäni näytelmän verisoissa. Hän näyttäytyy usein hyvin traagisena, jopa pyhänä henkilönä. Ninan kohtalo on vaikuttanut siltä, että elämä on heitellyt häntä sinne tänne Ninasta itsestään riippumattomista tekijöistä johtuen, ikään kuin hänelle olisi sattunut vain huono tuuri ja kohdalle osunut huono mies. Kuuluisassa Ninan ja Kostjan välisessä kohtauksessa Nina on näyttäytynyt menetettynä ja surullisena tapauksena, jopa seonneena. Tällaisia Ninan henkilöihahmon kohdalla perinteisiksi kokemiani ratkaisuja vastaan halusin itse työskennellä. Asenteeni liittyy laajemmin siihen, kuinka ylipäänsä haluan näytellä nuori naisia nykyään. Liian harvoin näen heitä näyttämöllä henkilöinä, jotka ovat itse vastuussa tekemistään valinnoista. Sen sijaan, että olisin samaistunut Ninan unelmiin ja kunnianhimoon, jotka liittyvät kuuluisaksi tulemiseen ja ihailuntarpeeseen, halusin tavallaan auttaa häntä oivaltamaan, mikä hänen elämässään lopulta oikeasti on tärkeintä. Viimeisessä kohtauksessaan minun Ninani ei ole onneton ja tuskissaan. Elämä on jättänyt häneen jälkensä, mutta hän toipuu. Hän on oppinut jotain ja tulee siksi onnelliseksi.

Ninasta olisi helppo tehdä tyhmä. Sitä hän ei mielestäni ole. Hän vain näkee asiat mustavalkoisesti. Menestys on yhtä kuin onnellisuus, ja kuuluisuus on yhtä kuin rakastetuksi tuleminen. Nina on yksinkertainen ja vilpiton, mutta ei tyhmä. Enemmän kuin haaveillen, Nina tuottaa puhetta töksäytellen. Hän sanoo asiat niin kuin ne hänen mieleensä juolahtavat sen enempää miettimättä, mikä saa aikaan yksinkertaisen vaikutelman.

Harjoitusten alkaessa kerroin nämä Ninaan liittyvät tavoitteeni Eerolle ja Henrille, ja ne hyväksyttiin. Ennakkoasenteeni Ninaan määritteli lopulta myös roolinrakennusprosessin lähtöpisteen. Lähtöpisteeksi muotoutui lopulta kysymys, jonka asettelin itselleni näin: millainen on juntti ja maalainen nuori nainen? En käytä sanaa juntti nyt negatiivisessa mielessä, vaan kuvailemaan kaikkia edellä luettelemiani piirteitä Ninassa. Junttius liittyy siis Ninan mielen logiikkaan. En halunnut tuottaa stereotypiaa maalaisesta vaan katsoa, mitä tämä kysymyksenasettelu minussa tuottaa, kun annan tilaa vapaalle hahmonrakentamisen prosessille.

Ninan rakennusprosessi oli ehdottomasti helpoin *Lokissa* näyttelemieni roolihenkilöiden prosesseista. Itselleni tekemäni yksinkertainen kysymyksenasettelu aiheutti sen, että jo ensimmäisellä läpilukukerralla Ninalle löytyi puhetyyli ja ääni. Hän puhui kevyesti murtaen ja omaa ääntäni hiukan korkeammalta sävelkorkeudelta. Kun huomasin tämän vaistomaisesti syntyneen puhetyylin, aloin tietoisesti syventää sitä. Pian huomasin kiemurtelevani tuolissani. Tajusin, että puhetyylin muuttuminen seurauksena ruumiini alkoi liikehtiä. Nousin ylös lukemaan. Tunsin miten selkäni meni kaarelle ja aloin astella lyhyillä askelilla, välillä päkiät edellä. Syvensin tätä. Ensimmäisissä harjoituksissa, joissa käsissäni ei ollut enää käsikirjoitusta, Henri ja Eero huomioivat, että Ninaa näytellessäni pidän käsiäni paljon yhdessä ja taitan niitä aina kyynertaiteesta käsin, eivätkä kädet ole kovin pehmeät. Tein tästä Ninalle näyttelijäminäni tiedostaman, Ninalle tiedostamattoman maneerin. Kerran Eero näytti minulle eteen erään ilmeen, tietynlaisen nenännyrpistyhymyn jota toistin Ninana paljon. Otin senkin tietoiseen käyttöön.

Ninan kohdalla mielen logiikka ja habitus syntyivät siis hyvin nopeasti ja Ninasta tuli äkkiä hyvin tyypiteltä roolihenkilö. Teknisesti ilmaistuna operoin Ninalla enimmäkseen muuntautumisen 3 (perusolemus) ja 4 (perusolemus ja nyanssit) eli volyyymiltaan suurimmilla tasoilla. Ninalla operoin arki-ilmaisun rajojen yläpuolella. Koska habitus ja mielen logiikka syntyivät niin helposti, ja oloni Ninan nahoissa on kotoisa, roolihenkilöllä on myös helppo elää hetkessä ja leikkiä. Olen huomannut, että tämä leikkimielisyys ja arkisen ilmaisun yläpuolella operoiminen riemastuttavat katsojia, ja uskon Ninan olevan yksi voimaannuttavimmista roolihenkilöistä katsojille (Jos tuo fiktiivinen hahmo näyttömällä uskaltaa olla noin vapaasti sitä mitä on, voisinko minäkin?). Vaikka tunnen oloni Ninassa kotoisaksi, kokemus omasta muuntautumisesta on hänessä vahva. Oikeastaan Ninan kohdalla olen havainnut, että muuntautuneisuuden tunne ja kotoisuus roolihenkilön nahoissa kulkevat käsi kädessä! Ehkä kotoisuus tulee siitä, että roolihenkilö on kokonaisvaltainen ja vapaa, joka on myös edellytys muuntautumiselle.

Nina on läheistä sukua toisaalla näyttelemilleni Riitta Jakomäelle ja Virpille. Virpi puhuu samankaltaisesti murtaen. En itsekään tiedä, mitä murretta se oikeastaan on, vai onko mitään. Ninaa näytellessä meinasin myös aluksi painua itselleni luontaisesti kasaan, jota sitten aloin tietoisesti välttää. Opetin ruumiini toisenlaiseen asentoon Ninaa näytellessäni. Nina on siis syntynyt osittain omien maneeereideni ja ominaisuuksieni pohjalta, mikä on varmasti yksi syy siihen, että Ninaa on tuntunut aina helpolta näytellä.

Ninan uskottavuutta testataan mielestäni juuri Ninan ja Kostjan välisessä loppukohtauksessa. Halusimme työryhmämme kanssa välttää siinä liiallista patetiaa. Muutaman kerran kohtausta kokeiltuamme Henri teki huomion, että roolihenkilöni on kohtauksessa huomattavasti pudotetumpi. Itse sanoisin operoivani siinä muuntautumisen 2. (hillity perusolemus) tasolla, ja välillä yhden

elementin tasolla, joka Ninan kohdalla on puhetyyli. Henri sanoi, että pudotettu olotila toi Ninaan enemmän sisäistä voimaa ja luonteenlujuutta. Jotta katsoja uskoisi, että Nina on oppinut kokemuksistaan jotain, olemusta oli pakko pudottaa. Olemus oli sama, mutta jäljellä oli vain jokin ydin.

Ninan näyttelemisen voimaannuttava elementti piilee näyttelijän dramaturgiaani piilotetusta omakohtaisuudesta. Minulla on muutamassa kohtaa hyvin tarkka henkilökohtainen muisto tai mielikuva, jota käytän tuottaakseni jonkun tunteen, usein surua. On ollut mielenkiintoista seurata, kuinka tunne tislautuu Ninan habituksen läpi. Usein Nina esimerkiksi hymyilee surunsa läpi. Mielikuvani liittyvät Ninan kohdalla usein siihen, että haluan sanoa katsojalle tämän asian. Minä, näyttelijä, haluan, että katsoja ymmärtää, että tästä elämässä on todellisuudessa kyse, mutta sanon sen vain Ninan olemuksen läpi. Koen, että minulle tätä kautta muodostuu henkilökohtainen suhde *Lokin* yleisöön, ja tämä kontakti on se, joka tekee Ninan näyttelemisestä voimaannuttavaa. Henkilökohtaisuus näyttelijäntyössä on minulle itselleni voimaannuttavaa.

#### 4.4.2 Irina Arkadina

Kuten aiemmin sanoin, olen näytellyt *Lokissa* kerran aikaisemmin, ja näyttelin tuolloin Irina Arkadinaa. Olin silloin vasta 15-vuotias lukiolainen. *Lokista* ja erityisesti Irina Arkadinasta tuli minulle silloin hyvin rakkaita. Juuri siksi minua on varmasti vaikea miellyttää hyvälläkään versiolla tästä näytelmästä. Aivan kuten Ninankin kohdalla, en ole ollut mielissäni tavasta, jolla Irina Arkadinaa on näkemissäni verisoissa esitetty. Häntä on esitetty hyvin mustavalkoisesti, jolloin hän on näyttäytynyt suorastaan käsittämättömänä. En ole saanut vastauksia kysymyksiini: Miksi kukaan äiti olisi noin kauhea pojalleen? Miksi Arkadina on noin itsekäs? Miksi hänen aina täytyy olla huomion keskipiste? Arkadina on näyttäytynyt pelkästään hirviönä, ja roolihenkilö on jäänyt siksi hyvin kapeaksi.

Harjoitusten alusta asti suhtauduin Arkadinaan hyvin suojelevasti. Huomasin itsessäni vastustuksen tehdä hänestä samalla tavalla tyypiteltyä kuin Ninasta ja muista hahmoista. Tämä johti pian siihen, että huomasin tekeväni hänestä samalla tavalla kapeaa ja stereotypistä näyttelijätärädiivaa, jollaista pyrin välttämään. Muiden roolihenkilöiden suurieisyyden rinnalla Arkadina ei tuntunut kuuluvan koko esitykseen. Hän oli aluksi liian lähellä arki-ilmaisua.

Arkadinalle en kehittänyt lähtöpistettä etukäteen, vaan havaitsin sen ikään kuin ulkopuolisena ensimmäisellä kerralla, kun kokeilin häntä näyttämöllä. Lähtöpiste löytyi Arkadinan tarkkailevasta katseesta, joka kohdistui milloin kanssänäyttelijääni eli toiseen roolihenkilöön, milloin yleisöön. En tiennyt mitä Arkadina tarkkailee, tein vain huomion katseesta ja päätin katsoa mitä se synnyttää. Ongelma oli se, ettei se meinannut synnyttää oikein mitään. Toteutin vain kuvaa

näyttelijätärdiivasta kliseisesti, hienostelua äänessäni ja liikkeissäni. Tässä kohtaa huomasin myös pelkoni ilmaista omaa naisellisuuttani. Olisin halunnut liikkua naisellisemmin. Tässä kohtaa tarkoitan naisellisuudellani sitä, että olisin liikkunut jollakin tapaa korostaen naisen ruumiille tyypillisiä linjoja, kuten lantiota. En kuitenkaan uskaltanut tehdä sitä, vaan arastelin ruumiini kaaria ja linjoja. Olen aikaisemminkin havainnut epävarmuuksia oman naisellisuuteni ja seksuaalisuuteni ilmaisussa näyttämöllä. Hassua kyllä, yhtä hankalaa on ollut miehen ruumiillisuus ja esittäminen.

*Lokin* näyttelijäntöön ohjaava opettajamme Valtteri Tuominen teki erään harjoituskauden alussa näkemänsä läpimenon jälkeen huomion, että koska Arkadina on muihin roolihenkilöihin verrattuna olemukseltaan hillitympi, hän näyttäytyy näkökulmahenkilönä. Henrin mielestä tämä ei ollut välttämättä huono asia, koska se oli niin uusi näkökulma koko näytelmään. Kaikissa näkemissäni *Lokin* versioissa näkökulma on ollut Kostjan, ja hänen äitinsä ikävä ja dominoiva "kolmas päärooli" Kostjan ja Ninan jälkeen. Henri ajatteli, että asettamalla Arkadinan näkökulmahenkilöksi Kostjan silti säilyessä päähenkilönä voisimme löytää avaimen Arkadinan inhimillisyyteen ja inhimillisiä syitä hänen paikoin hirveään käytökseensä ja poikansa huonoon kohteluun.

Arkadinan rooli alkoi ratketa minulle lopulta, kun esityksen aihe (ihmisen suhde elämiseen ja kuolemaan) kirkastui minulle. *Lokissa* on muutamia roolihenkilöitä, jotka ovat elämän suhteen luovuttaneita ja katkeria tai luovuttavat viimeistään näytelmän loppuun mennessä. Irina Arkadina ei ole yksi heistä. Keksin Arkadinalle mielen logiikan lopulta siirtämällä häneen henkilökohtaisen kokemukseni omasta elämästäni. Viime vuosina olen havainnut itsessäni empatiakyvyn vähenemistä. Lapsuudesta asti olen joutunut seuraamaan elämässäni ihmisiä, jotka eivät ota vastuuta omasta elämästään, eivätkä tartu toimeen muuttaaksen niitä olosuhteita, jotka tekevät heistä onnettomia. Näillä ihmisillä on ollut kaikki mahdollisuudet tehdä asioilleen jotain, mutta sen sijaan he ovat syyttäneet tilanteistaan ulkopuolisia tekijöitä ja katkeroituneet. Myös nyt aikuisuudessani, aivan viime vuosina, lähipiirissäni on ollut tällaisia ihmisiä. Olin ennen hyvin empaattinen ihminen, ja ymmärsin näitä ihmisiä ehkä liiankin kauan. Kun lopulta tein rajani selväksi lähipiirilleni ja poistin tällaiset omaa jaksamistani väsyttävät tekijät elämästäni, huomasin olevani kyllästynyt ja väsynyt kuuntelemaan ja auttamaan myös sellaisia ihmisiä, jotka eivät tätä kärsimättömyyttäni olleet ansainneet.

Kun aloin ajatella Arkadinaa tämän henkilökohtaisen kokemukseni kautta, hänen mielensä logiikka selveni minulle. Hän ei ollut enää vain paha ja inhottava, vaan väsynyt, ja halusi surkuttelun sijaan nauttia elämästään. Ajattelin, että hän on joskus ollut hyvinkin empaattinen ihminen, mutta menettänyt kärsivällisyytensä muiden ihmisten onnettomuuden puimiseen. Henkilökohtaisen tason tuominen Arkadinaan on mahdollistanut myös omasta elämästä otettujen mielikuvien käytön tunnetilojen synnyttämiseen. Esimerkiksi kun Arkadina puhuu pojalleen

Kostjalle, pyytää häneltä anteeksi tai hermostuu hänelle, kuvittelen tilanteeseen jonkun oman katkeruudelle antautuneen läheiseni.

Arkadinan mielen logiikan ja ruumiillisen habituksen muotoutuminen eivät kulkeneet samalla tavalla käsi kädessä kuin esimerkiksi Ninan kohdalla. Rakensin Arkadinan habituksen tietoisemmin enkä niinkään vapaan hahmonrakentamisen keinoin. Kun ruumiini oli melko lukossa hävetessäni omaa naisellisuuttani, päätin lähteä rakentamaan Arkadinan habitusta siltä pohjalta, että se eroaisi riittävästä toisesta näyttelemästäni naishahmosta eli Ninasta. Mietin, millainen maneeeri kuvaisi minulle Arkadinan mielen logiikkaa. Löysin hänelle käsieleen, jossa Arkadina nytkäyttää käsiä ylöspäin, niin kuin ottaisi pitkät hihat pois tieltä ja laskee sitten kämmenselkensä otsalleen. Tämä maneeeri kuvaa minulle Arkadinan kärsimättömyyttä ja ahdistuneisuutta. Siinä missä Nina käyttää käsiään lähempänä omaa keskustaansa, Arkadinan rinta on auki ja käsien alla enemmän ilmaa. Sekä Ninan että Arkadinan kohdalla jouduin jonkin aikaa toistamaan maneeereita tietoisesti, kunnes ruumiini oppi ne, ja ne automatisoituivat, jolloin huomioni pääsi kiinnittymään enemmän näyttämöntapahtumiin ja ulkoisiin impulsseihin.

Naisellisuuteni näyttämisen pelkoon liittyvät ruumiin lukot aukesivat, kun sain päälleni lopullisen puvustuksen. Henrin ohjaava opettaja Minna Harjuniemi ehdotti, että pukeutuisimme vaatteisiin, joita näyttelijäopiskelijat käyttävät perinteisesti teatterikouluissa Venäjällä: Eerolle musta poolopaita ja mustat suorat housut, minulle melko ylhäältä vyötäröstä nilkkoihin ulottuva hame ja musta pitkähihainen trikoopaita. Kun puvustus myötäili ruumiini naiselliseksi kokemiani piirteitä, naisellisuuteni ilmaiseminen ei ollutkaan enää niin vaikeaa. Minua olivat estäneet verkkarihousut ja iso roikkuva paita. Melkein naurattaa, kun mietin, kuinka helposti ongelma ratkesi. Voimaannuttavaa Arkadinan näyttelemisessä on juuri tämä tietynlainen oman naisellisuuteni juhlistaminen ja siihen liittyvästä häpeästä luopuminen.

Kun Arkadinan mielen logiikka oli ratkennut ja puvustuksen myötän tunsin kotoisuutta Arkadinalle muodustuneessa habituksessa, kykenin antamaan taas tilaa vapaalle roolinrakennusprosessille. Huomasin nautiskelevani lantioni ja rintakehäni liikkeistä ja käytin enemmän tilaa. Arkadina liikkuu Ninaa huomattavasti pehmeämmin ja sulavammin. Arkadinan puhetyyli löytyi oikeastaan toisen *Lokin* näyttelijäntyön ohjaavan opettajan Pauliina Hulkon havainnon kautta: Arkadinaa näytellessäni puhun ja liikutan suuta niin kuin haluaisi puhumalla syödä kaiken. Hän kehotti minua syventämään itsessäni tätä kokemusta ja hidastamaan puhettani. Koska Arkadina on näyttelijätär, päätin myös ottaa käyttööni oppimani tekniikan matalan rintäänen tuottamiseen. Arkadinana puhuminen on minulle näyttelijänä hyvin nautinnollista.

Arkadinan olemuksen löytyminen oli kinkkistä, mutta nykyään koen oloni hänen nahoissaan aivan yhtä kotoisaksi kuin Ninankin. Loppupeleissä Arkadinaksi muuntautuminen koostuu



yksinkertaistaen kolmesta elementistä: mielen logiikasta, maneerista ja oman ruumiillisuuteni ja puheen tuottamisen nautinnosta. Tuntuu mahtavalta, että joku roolihenkilö voi perustua nautintoon! Arkadina tuntuu olevan liioiteltu versio minusta niissä hetkissä, kun nautin olostani omassa ruumiissani. Mutta koska oleminen on niin liioiteltua, tunnen oloni muuntautuneeksi Arkadinana. Arkadina on lähempänä arkista ilmaisuani kuin muut roolihenkilöt. Arkadinana operoin muuntautumisen tasoilla 1-3. En edes tiedä, millainen olisi Arkadinan taso 4. Vaikka Arkadina on lähempänä arki-ilmaisuani, rooliin kirjoitettu kohtuuttomuus, rohkeus ja itsevarmuus pitävät huolen siitä, ettei hän jää tyypitellympien hahmojen varjoon.

Arkadinan kohdalla on tosin suuri riski, että roolisuorituksesta tulee liian virtuoottinen. Uskon tämän johtuvan siitä, että koska roolihenkilön olemus on lähempänä minua itseäni, sitä näytellessä minulla ei ole vahvaa leikkimisen tuntua. Arkadinaa näytellessäni minun täytyy keskittyä enemmän siihen, että saan motiivit toiminnalle ja tunnetiloille näyttämön tapahtumista sen sijaan, että toteuttaisin valmista koreografiaa.

#### 4.4.3 Dorn

Tohtori Dornin hahmonrakennusprosessi oli ehkä erikoisin, yllättävin ja sattumanvaraisin koskaan kokemani. Tuominen piti meille hahmopajan, johon hän pyysi meitä tuomaan neljä hahmoa, jotka eivät ainakaan vielä löytyneet *Lokin* hahmokavalkaadista. Työpajan tarkoituksena oli virittää meitä erilaisten hahmojen etsimiselle ja leikkimielisyydelle. Koska tämänkaltainen "nyhjää hahmo tyhjältä"- työskentely on ollu minulle aina äärimmäisen vaikeaa, otin tähän työpajaan valmistautumisesta kauheat paineet. Onnistuin joten kuten kyhäämään kasaan neljä hahmoa, joiden nahoissa en kuitenkaan tuntenut oloani kovin kotoisaksi. Hahmot tuntuivat surkeilta sketsihahmoilta, eivätkä lainkaan uskottavilta, eikä niiden kanssa olisi pystynyt näyttelemään mitään nyansseja tai tunnetiloja ilman, että koko hahmo katoaisi. Työpajassa rentouduin kyllä jonkin verran, ja yhden hahmon kohdalla tuntui, että harjoittelemalla siitä voisi saada jonkinlaisen kokonaisuuden aikaiseksi. Tämä hahmo oli peliriippuvainen Tapio Rynkkynen, jota en oikeastaan luonut työpajaa varten. Kurssikavereideni kanssa pelleillessä otan välillä tämän "hahmon", eli Tapio perustui oikeastaan vain ja ainoastaan sisäpiirinvitsiin. Se siis yhdistyi minulle vahvasti hauskanpitoon. Hahmon olemusta on vaikea kuvailla kirjoittaen, mutta iso osa siitä perustuu huulten törömäiseen asentoon, s- ja l-vikoihin ja hiukan narisevaan, paineisesti tuotettuun ääneen. Sellaisenaan hahmo ei kuitenkaan *Lokkiin* päätenyt.

Tuominen nosti esiin hahmotyöpajassa ajatuksen, että joskus voi myös näytellä sitä, että jokin hahmo näyttelee jotain toista roolihenkilöä. Tätä Eero testasi hahmotyöpajassa enemmänkin. Hän valitsi yhden työpajaan valmistamistaan hahmoista, ja alkoi sitten tämän hahmon läpi näytellä

omaa, eli Eeron käsitystä jostakin *Lokin* hahmosta. Eero sanoi, että häneltä hävisi siinä hetkessä turha itseanalyysi ja epävarmuuden kokemus. Yksinkertaistaen Eero tarkoitti tällä kai sitä, että hänen ei tarvinnut tarkkailla tai kokea häpeää omasta näyttelijäntyöstään, koska roolihenkilön ja Eeron välissä oli tämä toinen hahmo, jolle tehtävänanto oli annettu. Tehtävänanto oikeutti Eerolle kokeilemisen ja leikkimisen Tšehovin kirjoittamalla hahmolla.

Eräissä harjoituksissa Henri ehdotti yllätyksekseni, että kokeilisin näytellä Dornia Tapio Rynkkysenä. Ensín luulin, että Henri vitsailee, mutta hän todella halusi minun kokeilevan pyytämänsä. Se ei toiminut. Tapiolta Dornille siirretty habitus ei tullut mitenkään perustelluksi, vaan se oli täysin sattumanvarainen ja päälleliimattu, eikä sopinut käsitykseemme Dornista. Huomasin kuitenkin Henrillä olevan jokin syvempi syy kokeiluun. Seuraavaksi Henri ehdotti, että mitä jos näyttelisin Tapio Rynkkystä, joka näyttelee Dornia. Eero oli jo aikaisemmin analysoinyt ääneen Dornin mielen logiikan: suoraviivainen, silti filosofoiva henkilö, jolle faktat ovat faktoja ja hän myös ilmaisee ne vailla suurempaa tunnetta.

Olin aluksi pakokauhun vallassa, mutta sitten aloin vain toteuttaa Henrin antamaa ohjetta. Kokemus oli kummallinen. Yhdistin Tapio Rynkkysen hahmon siihen käsitykseen, joka minulle oli jo muodostunut Dornin henkilöhahmosta. Dornin habitus syntyi sillä sekunnilla kun aloitin kokeilun. Hän seisoí ryhdikkäästi, käveli kukkomaisesti ja piti käsiään selän takana, niin kuin olen huomannut monilla vanhoilla miehillä olevana tapana pitää kävellessään. Hänelle muodostui myös maneerí, jossa hän kauhoo ilmaa horisontaalisesti jotakin asiaa ääneen pohtiessaan. En tiedä mistä tämä habitus syntyi. En osaa vastata siihen. Se syntyi vahingossa. Ja tiedostettuani tämän habituksen aloin syventää sitä.

Koin tällä hetkellä saman vapauden, minkä Eero oli kuvaillut hahmotyöpajassa. Koska minun ja Dornin välissä oli tämä hahmo, Tapio Rynkkynen, kaikki vastuu onnistumisesta lankesi tietyllä tapaa Tapiolle, ei minulle. Pidän Dornin olemusta läheisenä sukulaisena sille, miten itse käsítän *commedia dell'arten* Gassotin kurssin jälkeen. Dorn puhuu suoraan yleisölle, ja hänen olemuksensa on niin kohottunut ja suurieleinen, että energiataso riittäisi myös naamion kanssa näytellessä.

Versiostamme on poistettu kokonaan Dornin henkilöhahmon oma tarina, ja hahmon tehtävä on olla ns. side-kick Kostjan henkilöhahmon rinnalla, elokuvistakin tuttuna päähenkilön uskottuna. Dorn toimii myös tietynlaisena koomisena keventäjänä teoksessa. Näihin tehtäviin Dorn tuntui meistä lopulta outoudessaankin riittävän uskottavalta. Roolihenkilöllä pystyy myös tarvittaessa vakavoitumaan, ja siksi se tuntuu kokonaiselta. Operoin hahmolla kaikilla muuntautumisen tasoilla.

Mistä johtui vaikeus tuottaa hahmoja sattumanvaraisesti? Iso syy on uskomus tällaisten tyyppiteltyjen hahmojen vääntämiseen liittyvästä hauskuuden vaatimuksesta, josta koen paineita myös klovneriassa. *Lokkia* tehdessä olen ymmärtänyt, että minulla on myös tarve tuoda näyttämölle

jo harjoitusten alussa valmiita, habitukseltaan ja mielen logiikalta tarkkoja hahmoja, joilla täytyy heti kyetä ilmaisemaan kaikki mahdollisia tunteita. Olen pelännyt, että hahmo katoaa sillä sekunnilla, kun yritän näyttellä sillä jotain muuta kuin perusolemusta. Erityisesti Dornia näytellessäni olen oppinut olemaan ottamatta itseäni liian vakavasti ja antaa tilaa leikille. Siihenhän liittyy myös koko hahmon lähtöpiste: leikkiin ja pelleilyyn, jota olen rentoutuneessa tilassa tehnyt ystäväni kanssa!

Tuominen korosti ensimmäisistä harjoituksista alkaen roolihenkilöiden perusasenteen määrittämisen tärkeyttä. Hän ehdotti, että lähdemme rakentamaan roolihenkilöitä näiden asenteiden kautta. Dornissa tämä perusasenne on hyvin korostunut: hän filosofoi jatkuvasti. Kaikesta voi filosofoida, kaikki on vähän jännittävää. Tämä ei kuitenkaan ollut minun lähtöpisteeni roolihenkilön luomiselle. Vaikka koen roolihenkilön perusasenteen tiedostamisen hyvänä työkaluna muuntautumiselle ja näyttelijäntyölle yleensä, se ei ole minulle täysin ongelmaton. Kun olen yrittänyt lähteä rakentamaan roolihenkilöä määrittelemällä tietoisesti sen perusasenteen sen sijaan, että kuuntelisin intuitiivisesti syntyvää lähtöpistettä ja antaisin prosessin toteutua vapaasti siitä käsin, minun on ollut vaikea syventää hahmoa perusasenteen aiheuttaman habituksen muodostumisen jälkeen. Hahmot ovat jääneet helposti pinnallisiksi, jopa sketsihahmoiksi, enkä ole kyennyt ilmaisemaan niillä eri tunteita. Asenteesta keinotekoisesti liikkeelle lähteminen on siis estänyt vapaan hahmonrakennusprosessin etenemisen. Asenne on myös sanana hyvin suppea. Siksi puhun mieluummin roolihenkilön mielen logiikasta.

*Lokkia* tehdessä ja erityisesti koomisen Dornin kohdalla olen palannut pohdintoihini sketsihahmon ja kokonaisen roolihenkilön välisistä eroista. Iso osa hahmon kokonaiseksi roolihenkilöksi muuttumista on minulle se, onnistuuko se suorittamaan ne tehtävät, jotka sille esitykseen muotoutuvat. Näistä mainitsinkin jo aikaisemmin Dornin kohdalla. Muistan joskus lukeneeni jostain lauseen: "Hahmo paljastaa itsensä vasta tilanteessa". Kokonaiseksi kokemallani roolihenkilöllä pystyn siis myös näyttämään eri tunnetiloja ja tilanteita niin, että illuusio muuntautumisesta säilyy sekä minulle, että toivottavasti myös katsojalle.

Ennen kuin Dornin olemus lopulta löytyi, mietin paljon suhdettani miessukupuolen näyttelymiseen, jonka ongelmallisuudesta olen puhunut opinnäytteessäni aiemminkin kertoessani kokemuksistani *commedia dell'arte*sta. Suurin syy ongelmiin miestä näytellessäni tuntuu olevan omalla kohdallani se, että tunnen oloni kiusaantuneeksi kun näyttelen miestä. Tunnen, että minua pelottaa astua miehen nahkoihin. Tiedostan oman ruumiini pienuuden ja fyysisen voiman puuttumisen, enkä koe olevani kovin juurtunut maahan. Mutta kuka sanoo, että nämä ovat tarvitsemiani ruumiillisia ominaisuuksia voidakseni näyttellä miestä? Tässäkin on kyse syvemmistä tottumuksistani liittyen sukupuoliin ja ihmiskuvaan yleensä. Koen tärkeäksi, että lakkaan

ajattelemasta näytteleväni miestä ja alan sen sijaan näytellä tilannetta ja henkilöä. Dornin kohdalla tätä ongelmaa ei koskaan ollut, koska huomio oli kiinnittynyt aivan toisiin asioihin. Kun tavalla tai toisella pystyn lakata ajattelemasta roolihenkilön sukupuolta, ongelma katoaa.

Dornia näytellessä lipeän helposti saman toistamiseen näytös näytökseltä äänenpainoja ja liikkeiden ajoituksia myöten. Kontrollintarpeeni tulee vieläkin minut ajoittain valtaavasta epäroinnista omiin koomisiin taitoihini. Jos Dornin näyttelemisestä tulee mekaanista, roolihenkilöstä katoaa koomisuus, sillä sen hauskuus perustuu juuri sille ominaiseen mielivaltaisuuteen habituksessa, liikkeissä, puheessa ja ajankäytössä. Muistan Henrin sanoneen harjoituksissa, että hahmolla voi tehdä melkein mitä vain, koska on jo lähtökohtaisesti niin kohtuutonta, että olemme tuoneet sellaisen roolihenkilön lavalle, ja oletamme katsojien ostavan sen sellaisenaan. Jos rupean kontrolloimaan tekemisiäni liikaa, Dorn jää vain oudoksi häiriöksi, eikä sillä ole virkaa koko esityksessä. Etsin vieläkin keinoja purkaa kontrolliani, kun epävarmuus iskee. Yhdeksi toimivaksi keinoksi on osoittautunut pienen "repeilyn" salliminen itselleni Dornia näytellessäni, jota minulle alunperin ehdotti Harjuniemi. Vaikka toistoja *Lokista* on kertynyt jo toistakymmentä, minua alkaa usein naurattaa, kun Dorn ottaa ensimmäiset askeleensa näyttämöllä. Minua naurattavat yleisön reaktiot, joskus hyvinkin hämmentyneet ja epäuskoiset tuijotukset, jotka yleensä purkautuvat nauruun. Nauran myös omaa hämmentyneisyyttäni silloin, kun onnistun antautumaan irrationaalisuudelle ja yllättämään itseni Dornia näytellessäni. Tietenkään en anna kaiken oman nauruni purkautua ulos, mutta jos pyrin pidättelemään sitä kokonaan, suorituksesta tulee turvallinen ja mekaaninen. Dornille sopii ovela hymy ja pilke silmäkulmassa, joista on oman huvittumiseni kautta tullut Dornin ominaisuuksia. Hyvinä hetkinä Dornia näytellessä tuntuu siltä, että katselin ja hämmästelisin hahmoa yhdessä yleisön kanssa. Silmistä katson minä, mutta ruumistani ja käytöstäni kontrolloi Dorn. Parhaimmillaan kokemus on samanlainen, kuin onnistuneessa yleisön kohtaamisessa Riitta Jakomäkenä. Toivon, että myös katsoja voisi kokea Dornia katsoessa samanlaista vapautumista kuin hyvässä klovneriassa. Haasteena on pitää yllä hämmästelyn ja reagoimisen tilaa Dornina silloin, kun yleisö ei naura hahmolle. Silloin epävarmuus iskee ja alan usein suorittaa hahmoa mekaanisesti.

#### 4.4.4 Sorin

Jo ennen kuin aloitin opinnäyteaiheeni tutkimisen ja *Lokin* harjoittelun, minulla oli yksi hypoteesi liittyen muuntautumiskykyyn: muuntautumiskyky ei ole pelkkiä ulkoisia kikkoja. En halunnut alistua siihen, että muuntautumisen tulisi aina lähteä ruumiin habituksen ja liikkeiden muokkaamisesta. Tätä aihetta olen sivunnut opinnäytteessäni aikaisemminkin, esimerkiksi äsköisessä Dornin roolihenkilön rakennusprosessin kuvauksessa. Lahden kansanopistossa

opiskellessani tällaisella harjoittelulla oli korostunut osa. Yhteisössä eli käsitys, että on olemassa kahdenlaisia näyttelijöitä, ns. ulkoa-sisään- ja sisältä-ulos-hahmonrakentajia. Kuten aiemmin olen maininnut, tämä opistossa jonkin verran harjoitettu ulkoa-sisään-tyyli ei sopinut minulle. Eleiden, kävely- ja puhetyyliin ja ilmeiden keksiminen omasta päästäni tuntui siltä, kuin kauhoisin käsilläni ilmaa koittaessani rakentaa roolihenkilölle olemusta. En pystynyt hiljentämään pääni sisäistä arvottamista ja merkityksettömyyden tunnetta. Sen sijaan, että olisin ajatellut, että tämä työtap ei vain sovellu minulle juuri nyt, ajattelin, että olen huono. Pidin itseäni sisältä-ulos-näyttelijänä, enkä kategoroinut itseäni siihen kastiin, jota vieläkin kuulen joskus nimitettävän "fyysiseksi näyttelijyydeksi".

Nyt, kun minulle on karttunut enemmän ikää ja kokemusta, oma käsitykseni tästä samasta on aivan toinen. Mittaan omaa fyysisyyttäni sillä, kuinka vapaasti ja kokonaisvaltaisesti ruumiini reagoi mieleni sisäisiin ja ulkoa tuleviin impulsseihin hahmonrakennusprosessissa ja näyttelemisen hetkellä. Vaikka Ninan ja Arkadinan roolihenkilöiden lähtöpisteet eivät lähtökohtaisesti ole ruumiillisia, niistä on aiheutunut hyvin ruumiillinen hahmonrakennusprosessi. Tuntuni omasta ruumiistani näitä roolihenkilöitä näytellessäni on hyvin kokonaisvaltainen, ja omasta mielestäni se näkyy myös ulos päin. Roolihenkilöt eivät ole pelkkiä puhuvia päitä.

Aluksi ajattelimme, että näyttelisimme Eeron kanssa molemmat kaikkia roolihenkilöitä. Oli siis tarpeellista, että saisimme rakennettua roolihenkilöiden olemuksista sellaiset, että kumpikin meistä kykenee näyttelemään niitä vuorollaan niin, että katsoja tunnistaisi ne ja pysyisi kärryillä siitä, kuka on kukin. Pyrimme siis olemaan toinen toistemme peilikuvia. Jos toisella syntyi intuitiivisesti jokin hahmotelma jostakin roolihenkilöstä, kuten minulla syntyi Ninasta, Eero pyrki kopioimaan sen habituksen mahdollisimman tarkasti. Sama päti toisinpäin esimerkiksi kirjailija Trigorinin kohdalla, jota Eero näyttelee yksin lopullisessa versiossa. Kopioiminen ja matkiminen oli minulle äärimmäisen ahdistavaa. En vain millään saanut Eeron luomia habituksia istumaan omaan ruumiiseeni. Ruumiini tuntui jakaantuneen osiin (käsiin, jalkoihin, päähän, kasvoihin, keskivartaloon jne.), joilla ei ollut mitään yhteyttä toisiinsa. Kun yritin esimerkiksi matkia Eeron kehittämää Trigorinin ääntä, unohdin kokonaan keskittyä kävelytyyliin, joka sitten katosi kokonaan, sillä Eeron luoma habitus ei suostunut automatisoitumaan minussa, kuten habitukset, jotka itse loin Ninalle ja Arkadinalle. Kokemus oli verrattavissa ahdistukseeni ulkoa-sisään-hahmonrakentamisessa Lahdessa.

Minä, Eero ja Henri olemme opiskelleet Lahden kansanopistossa samalla luokalla, ja käyneet siis läpi saman ulkoa-sisään-hahmonrakentamisen myllyn. Oli siis melko luonnollista että lähdimme kokeilemaan tätä työskentelyä *Lokin* roolihenkilöiden olemuksia hahmotellessamme. Suostuin siihen, vaikka olinkin jo asetellut itselleni tehtävänannon, että haluan todistaa muuntautumiseen

olevan muitakin keinoja. *Lokin* lopullisessa versiossa ainoa roolihenkilö, jota näyttelemme Eeron kanssa molemmat, on Sorin. Sorin oli myös ensimmäinen, jota lähdimme käytännössä etsimään näyttämöllä. Lähdimme kävelemään ympyrää ja kokeilimme ensin erilaisia kävelytyylejä. Tarkkailimme koko ajan samalla toisiamme ja koitimme löytää mahdollisimman samanlaista fysiikkaa. Kävelytyyliin lisäsimme raajojen asennot, hiukan sisäänpäin kääntyneet jalat ja koukeroiset kädet. Tilttasimme myös päitämme ja ylävartaloitamme kaartumaan hiukan oikealle. Sorinille kehittyi sattumanvaraisesti myös t-vika. Näin etsiessämme Sorinin habitusta Henri katsoi koko ajan vierestä ja antoi mielipiteensä siitä, mikä toimii ja mikä ei. Myöhemmin Henri ehdotti, että Sorinin hahmo moikkailisi yleisöä näyttämöllä ollessaan, ja tästä kehittyi Sorinille usein toistuva maneeeri.

Minun ja Eeron Sorinit eivät ole mielestäni kovinkaan samanlaiset, ja yleisö tuntuu tunnistavan ne samaksi henkilöksi vain Henrin kehittämän moikkailun avulla. Sorineissamme ilmenevät erot eivät välttämättä ole ongelma esityksen kannalta. Työtapo, jolla hahmo syntyi, ei ole minulle edelleenkään kovin hedelmällinen, ja Sorinia näytellessä minulla onkin usein melko epämielinen olo. Hahmon habitus tuntuu mekaaniselta ja päälleliimattulta, eikä sen mielen logiikka ole minulle kovinkaan kirkas. Havaitsin hahmoon liittyvät ongelmat, kun tuli aika alkaa tutkia, kuinka tunnetilat tislautuvat hahmon läpi. En onnistu juurikaan näyttämään roolihenkilön nyansseja perusolemuksen rajojen ulkopuolelta. Koen näytteleväni Sorinina ainoastaan muuntautumisen 3. tasossa. Jos yritän kokeilla jotakin ennaltasuunnitellun ulkopuolelta, minusta tuntuu, että roolihenkilö katoaa. Se tuntuu epätarkalta ja sitä kautta epäuskottavalta. Epäuskottavuuden pelossa en myöskään uskalla reagoida roolihenkilöllä kovin isosti odottamattomiin näyttämön tapahtumiin.

En onnistunut löytämään keinoja vapauttaa Sorinin hahmoa harjoitusvaiheessa, enkä ole keksinyt tilanteeseen ratkaisua *Lokkia* esittäessäni. Aika näyttää, pystynkö vapauttamaan roolihenkilön jälkikäteen luonnottomalta tuntuneesta hahmonrakennusprosessista huolimatta. Kokemuksesta oli kuitenkin se hyöty, että opin vielä kerran oman intuitiivisen lähtöpisteeni kuuntelemisen tärkeyden ja vapaan hahmonrakennusprosessin sallimisen. Sattumanvarainen sysäys hahmonrakennusprosessille ei riitä minulle, jotta voisin luoda kokonaisvaltaisen roolihenkilön, jonka nahoissa tunnen oloni kotoisaksi ja voivani reagoida hetkeen hahmoa näytellessäni.

#### 4.4.5 Johtopäätöksiä

**Miksi *Lokki*?:** Alkuperäinen motiivi *Lokin* tekemiselle oli kahden näyttelijän monivuotinen haave ja puhdas into lähteä tekemään jotakin meille rakasta näytelmää ja päästä näyttelemään meille rakkaiksi muodostuneita hahmoja. Mietin pitkään, että onko tämä riittävä syy. Tuleeko koko teoksesta olemaan mitään hyötyä tai iloa kenellekään muulle, vai joutuuko katsoja alistetuksi

seuraamaan kahden näyttelijän yksityistä ilottelua ja briljeeraamista? Ajan kanssa huoli onneksi kaikkosi. Kävi ilmi, että työryhmällämme on oikeasti jotain sanottavaa ja kysymyksiä esitettävänä tämän näytelmän kautta. Myöhemmin aloin murehtia, kuinka perustelisimme valintamme tehdä teoksen vain kahdella näyttelijällä, sillä sekin ratkaisu kumpusi puhtaasti itsekkäistä syistä. Kun näyttelijöitä on vain kaksi, roolihenkilöistä on täytynyt tehdä paikoin yliampuvia. Mutta yliampuvuudelle ei riitä perusteeksi se, että näyttelijät nyt vain halusivat tehdä tämän näin. Meidän on pitänyt erikseen perustella itsellemme valinnat, jotka olemme tehneet näytelmän ja sen roolihenkilöiden kohdalla. Miksi katsoja altistetaan katsomaan tällaisia tyypejä?

Parhaat *Lokin* esitykset tuntuvat näyttämöltä käsin riemukkailta kollektiivisilta kohtaamisilta yleisön ja esiintyjien välillä. Joskus yleisö hihkuu riemusta, kun näkee meidän vaihtavan hahmoja näyttämöllä heidän silmiensä edessä, nopeasti, teknisesti, mutta ennen kaikkea leikillisesti. Minä ja Eero olemme antaneet itsellemme luvan johonkin meille rakkaaseen ja johonkin mistä nautimme, ja tunnelma tuntuu välittyvän parhaimpina päivinä myös katsomoon. Roolihenkilöt vapauttavat meitä ja meidän kauttamme mahdollisesti myös katsojan. Kuinka hienoa olisi, jos katsoja palaisi elämäänsä esityksen jälkeen hitusen rohkeampana, vapaampana ja häpeilemättömämpänä.

Olen saanut muutamaan otteeseen palautetta, että katsojan on ollut helppo ihastua *Lokin* roolihenkilöiden juuri niiden olemuksen kohtuuttomuuden ja rohkeuden takia. Kyseessä on ehkä samankaltainen kiintymys, jota itse koen David Suchetin näyttelemää Hercule Poirot'a kohtaan. Uskon, että jos roolihenkilöistä muodostuu katsojalle tärkeitä, se syventää katsomisen kokemusta ja saattaa aiheuttaa enemmän sisäistä liikehdintää.

**Lähtöpiste:** *Lokkia* tehdessä olen saanut vahvistuksen omalle vuosien saatossa muotoutuneelle teorialleni hahmonrakentamisesta intuitiivisesta lähtöpisteestä käsin. Mitä tulee muuntautumiseen, lähtöpisteen määrittely ja sitä joskus seuraavan vapaan hahmonrakennusprosessin salliminen on osoittautunut minulle mahtavaksi keinoksi ilahduttavan erilaisten roolihenkilöiden luomiselle. Erilaiset lähtöpisteet ovat synnyttäneet erilaista näyttelemistä. Prosesseissa syntyneitä löytöjä on leikkimielisyyden ja mielikuvittelun kautta pystynyt syventämään ja sitä kautta taas on syntynyt erilaisia hahmoja.

Intuitiivisesti muodostuva lähtöpiste perustuu tavalla tai toisella intohimoon tai intoon, ja siksi se toimii minulle. Lähtöpisteen tiedostaminen vastaa usein kysymyksiin: miksi minä haluaisin näyttellä tätä roolihenkilöä? Mitä minä haluan sanoa tämän roolihenkilön kautta? Lähtöpisteen määrittämisen avulla perustelen itselleni alusta alkaen työn, jota teen. Se tekee minulle työstä tärkeää ja merkityksellistä ja sitä kautta nautinnollista. Olen oppinut myös nautinnon kokemuksen yhteyden itselleni merkitykselliseen näyttelijäntyöhön. Välillä minussa herää kysymys, saako työn tekeminen olla näin hauskaa. Aina kun löydän itseni ajattelemasta jotain tällaista, koitan ravistella

ajatuksen heti mielestäni. Tällainen vahingollinen ajattelu pohjaa johonkin minuun ja mielestäni yhteiskuntaan syvästi iskostuneeseen suorituskeskeisyyteen ja onnellisuuden ansaitsemisen pakeroon.

**Todellisuuden muokkaaminen:** Ystävämme Henri Tuominen (Teak Nma) kävi katsomassa muutaman *Lokin* läpimenon harjoituskauden aikana. Hän kehoitti meitä *sitoutumaan* roolihenkilöihimme. Se on minusta hyvä sana. Minun täytyy sitoutua niihin ratkaisuihin, joita olen hahmonrakennusprosessia tehnyt ja viedä ne pitemmälle, tuntuivat ne sitten aluksi kuinka kummallisilta tahansa. Jos minä päätän, että Dorn kävelee kummallisesti jalkojaan melkein lantion korkeudelle nostellen, niin sitten hän kävelee niin. Epäröinti tuottaa epätarkkuutta ja sitä kautta epäuskottavuutta, joka taas tuottaa lisää epäröintiä. Näyttämö on paikka, jossa voimme muokata todellisuutta. Jos sallimme ihmisen erityisyyden ja kyseenalaistamme outouden käsitteen näyttämöllä, voiko se vaikuttaa ympäröivään todellisuuteen näyttämön ulkopuolella? Miksi sallimme näyttämöllä asioita, jotka eivät mielessämme istu muuhun todellisuuteen?

**Muuntautumisen onnistumisen sisäinen kokemus:** Kuvittelin etukäteen, että kokemukseni näyttelijän dramaturgiastani *Lokissa* olisi hyvin koreografimainen. Tarkoitan tällä sitä, että näytellessäni useampaa roolihenkilöä energiani ja huomioni menisi ruumiin liikkeisiin ja roolihenkilöiden habituksen ylläpitoon, enkä kokisi heitä kokonaisvaltaisina ja syvällisinä olentoina, jotka ovat asuttaneet ruumiini. Ilokseni voin kertoa, etten koekaan omaa psykofyysistä kokonaisuuttani paikasta toiseen sinkoilevaksi hahmomassaksi, vaan siirtymät roolihenkilöiden välillä tuntuvat ainakin useimmissa hetkissä kevyiltä ja välittömiltä. Ikään kuin en olisi ollenkaan näytellyt muita rooleja kuin sitä, jota juuri sillä hetkellä teen. Roolihenkilöihin ei tarvitse erikseen asettua eikä niiden olemusta erikseen muistella, vaan habitus on automatisoitunut ja mielen logiikka omaksuttu. Roolihenkilöistä ainakin Nina ja Irina Arkadina ovat minulle hyvin kirkkaita, ja joskus ajattelen, että ne ovat ehkä jopa kirkkaampia ja selvempiä kuin jos näyttelisin vain yhtä roolihenkilöä. Koska aikaa harjoitteluun oli vähän ja tekemistä paljon, se pakotti ja toisaalta antoi luvan yksinkertaistaa monia asioita hahmojen rakennusvaiheessa, kuten esimerkiksi liiallista psykologisoitua. En problematisoinut ja monimutkaistanut asioita samalla tavalla kuin olisin saattanut monimutkaistaa yhtä roolihenkilöä tehdessä. Yhtäkään roolihenkilöä ei *Lokissa* saa näytellä kokonaan, ei niiden kaikkia reaktioita tai roolihenkilöiden välisiä suhteita. Niihin hetkiin, kun roolihenkilö on näyttämöllä, on mahdutettava kaikki olennainen. Tämä pakottaa minut näyttelijänä kirkkaaseen, selkeään ja suoraviivaiseen ajatteluun. Rajoittamisen sijaan yksinkertaistaminen avaa ja vapauttaa roolihenkilöitä. Koska tunnen roolihenkilön ja sen raamit, voin leikkiä sillä paljon vapaammin. Usein tarvittiin vain yksi oivallus, jonka seurauksena roolihenkilön kokonaisuus ratkesi, ja alkoi nopeasti syvetä. *Lokkia* tehdessä olen välillä jopa



ajatellut, ettei tämä näyttelemisen niin vaikeaa olekaan.

Hyväksi kokemani merkki roolihenkilön valmistumisesta on myös se, kun roolihenkilön toiminta tai repliikit saavat minussa itsessäni aikaan jonkin tunnereaktion. Mitä kummallisimmastakin roolihenkilöstä saattaa löytyä omakohtaisuutta, samaistumisen piste ja hetki, jona ymmärtää miksi roolihenkilö käyttäytyy niinkuin käyttäytyy ja on sellainen kuin on. Siinä hetkessä uskon tietäväni, että roolihenkilö on kokonainen ja herännyt eloon.

## Yhteenveto

Muuntautumisen parissa tekemäni havainnot ja jäsentelyt ovat läpäisseet näyttelijäntyöni kokonaan. Näyttelemistä ei tällä hetkellä ole olemassa minulle ilman muuntautumistyötä. *Lokki*, *Hipsterit* ja klovneria ovat olleet otollinen alusta volyymiltaan suureen muuntautumistyöhön. Jään mielenkiinnolla seuraamaan, kuinka näkemykseni vaikuttavat roolitöihini ja näyttelijyyteeni lähivuosina, ja kuinka ne pääsevät toteutumaan erilaisissa työyhteisöissä ja -ympäristöissä. Jatkossa aion esimerkiksi tutkia, kuinka tapani muuntautua toimii esityksissä, joissa pyrkimys on näyttellä lähempänä arki-ilmaisua, ja millaista vuoropuhelua hahmonrakennuksen menetelmäni aiheuttavat minun ja eri ohjaajien välillä.

*Lokin* harjoitusten aikana kirjoittamani työpäiväkirjan viimeisiltä sivuilta löysin tällaisen merkinnän ajalta 10.11.2015, kaksi viikkoa ennen *Lokin* ensi-iltaa:

"Huomaan, että multa alkaa loppua pohdittava, mitä tulee muuntautumiskykyyn *Lokissa*. Ehkä siksi, että hahmoihin on asettunut kodiksi. Tai hahmot on asettuneet muhun. Kummin päin se sanotaan. Ekassa versiossa hahmot kuulostaa olevan jotakin jo ollutta, mihin mä asetun olemaan. Tokassa ne taas asettuu enemmän mun tahtoon ja ruumiini ja mielen lainalaisuuksiin. Molempi parempi. Minä ja hahmot olemme nyt asettuneet toisiimme."

Minua hymyilyttää. Suhtauduin nyrpeästi David Suchetin tapaan mystifioida kokemustaan Hercule Poirot'n näyttelemisestä. Nyt saan itseni kiinni samanlaisesta ajattelusta näyttelemisen kokemuksiini kuvailussa, enkä pelkästään tässä opinnäytteessä, vaan jo paljon aikaisemmassa päiväkirjamerkinnässä. Olen yllättynyt, kuinka hyvin nykyinen kokemukseni muuntautumisesta tulee kuvailluksi tuossa nopeasti bussissa kyhättyssä merkinnässä, jota en edes muista kirjoittaneeni. Muuntautumisen tutkiminen on johdattanut minut ennen kaikkea syvän itsetutkiskelun ja oman moniulotteisuuteni äärelle. Kokonaisvaltaisen toisen olemuksen saavuttamisen pyrkimys onkin itseni versioiden kirkastamista ja näkyville tuomista. Toisaalta nämäkin versiot ovat aina jollain tavoin kytkeytyneitä ympäröivään todellisuuteeni. Halu näyttämöllistää jokin ilmiö tai havainto maailmasta käy muuntautumisen prosessissa vuoropuhelua jonkin itseni version kanssa, ja synnyttää siten uutta olemista.

Itseni versioiden näkyväksi tuominen on vaatinut monien aikaisemmin vaikeiden asioiden kohtaamista, mutta se on ollut sen arvoista. Itsehyväksynnän kautta olen opettanut itseäni katsomaan myös muita ihmisiä ja maailmaa toisella tavoin. Muiden vapautumisen ja avautumisen

hetket ovat ennen saattaneet aiheuttaa närkeä. Nyt olen ymmärtänyt, että kyse on ollut kateudesta. Kateus kumpuaa halusta avautua ihmisenä itseen, itsehyväksynnän ja näkyväksi tulemisen tarpeesta. Muuntautumistyön, ja sen aiheuttaman henkisen liikehdinnän seurauksena olen hyväksynyt itsessäni ennen huonoina pitämiäni piirteitä ja joskus onnistunut jopa iloitsemaan niistä. Siksi nykyään myös kanssaihminen vapautumisen hetkien näkeminen herättää minussa useammin riemua ja tekee minusta itsestänikin taas hetkeksi vähän rohkeamman. Olen askeleen edempänä vapautumisen, turhasta häpeästä luopumisen ja oman ja muiden ihmisten yksilöllisyyden juhlistamisen tiellä.

## Lähdeluettelo

GROTOWSKI, JERZY 2006: *Kohti köyhää teatteria*. 2., uudistettu painos. Helsinki: LIKE

HELAVUORI, HANNA 2010: ”Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa?”. Artikkeliteoksessa *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: LIKE

HULKKO, PAULIINA 2010: ”Lihat tiskiinkin ja ruumiita permannolle”. Artikkeliteoksessa *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: LIKE

LECOQ, JACQUES 2002: *The Moving Body. Teaching Creative Theatre*. London: Methuen Publishing Limited

ROACH, JOSEPH 1985: *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*. Newark (NJ): University of Delaware Press

SUCHET, DAVID; WANSELL, GEOFFREY 2013: *Hercule Poirot ja minä*. Suom. Sirpa Parviainen. Helsinki: Minerva Kustannus